



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Ungarisches Theater im Kontext der Revolution 1956

**Theatralische und gesellschaftliche Wege des Politischen.
Verlangen und Bestreben nach Wahrheit auf den Bühnen
Budapests und in den zeitgenössischen Dramen der frühen
1950er Jahre.**

erarbeitet nach ungarischen Quellen

Verfasserin
Katalin Cseh

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	o. Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

I. Danksagung:	4
II. Einleitung	5
III. Der Kommunismus: Versuch einer Definition	12
IV. International-historischer Kontext: die Sowjetunion nach dem II. Weltkrieg (1945-1956).....	15
V. Ungarischer geschichtlicher Kontext: Die gesellschaftlich-politischen Umbrüche im Nachkriegsungarn – Manifestation des Kommunismus (1945-1956)	20
VI. Das Politische	26
VI.1. Instrumentarium für die Analyse: Grundbegriffe	26
VI.2. Die Bedeutung des Politischen für das Theater	33
VII. Wahrheit als Grundprinzip: ein Verlangen der Kunst (und der Gesellschaft)	36
VIII. Eine Theatergeschichte Ungarns: von der Jahrhundertwende bis zur Verstaatlichung der Theater	39
VIII.1. Theatergeschichte und das Nationaltheater (1873-1949).....	39
VIII.2. Die Thália Gesellschaft (1904-1908).....	45
VIII.3. Theater in Zeiten der Revolution: Die sozialistische Utopie der Räterepublik (1918-1919).....	47
IX. Theater im und nach dem Stalinismus (1949-1956): Geschichtliche Tatsachen und marxistisch-leninistisch determinierter „Überbau“.....	50
IX.1. Theoretisch-analytischer „Überbau“: durch die Brille des Theoretikers aus dem 21. Jahrhundert.....	63
X. Auf dem Weg der Theaterrevolution (1953-1956)	67
X.1. Veränderungsmomente im ungarischen Theatergefüge: ein geschichtlicher und theoretischer Überblick.....	67
X.2. Schauspielerschicksale in den 1950er Jahren: Bessenyei, Gobbi, Mezei	81
X.3. Versammlungen und Konferenzen des Theater- und Filmbundes.....	86
X.4. Dramen der Veränderung: in Druck und auf der Bühne	90
X.4.1. Gyula Illyés: Fackelflamme	91
X.4.2. Ernő Urbán: Gurkenbaum.....	98

X.4.3. Zsigmond Remenyik: Schwert und Würfel	102
X.4.4. Gyula Illyés: György Dózsa.....	106
X.4.5. József Gáli: Freiheitsberg.....	112
X.4.6. László Németh: Galilei	121
XI. Revolution: verschiedene Perspektiven.....	131
XII. Revolution des Volkes: Der Aufstand als Realisierung der wahren (Volks-)Demokratie (23. Oktober – 4. November 1956)	133
XIII. Revolution der Literatur: Die Rolle der Schriftsteller bei der Vorbereitung und im Aufstand.....	142
XIV. Revolution des Theaters (23. Oktober – 4. November 1956).....	150
XIV.1. Revolutionäre Tätigkeit innerhalb theatraler „Räumlichkeiten“	151
XIV.2. Revolutionäre Ereignisse von „unten“ gelenkt: Versuch einer Rekonstruktion	160
XIV.3. Schauspielerschicksale beeinträchtigt durch 1956: Bessenyei, Sinkovits, Gombos, Szörényi, Darvas, Gáli.....	163
XV. Ausblick: nach den Ereignissen von 1956	167
XV.1. International-geschichtlicher Kontext: Hauptaugenmerk Sowjetunion (1956- 1968)	167
XV.2. Geschichtliche Ereignisse im Ungarn nach dem Aufstand (1956-1960er Jahre)	169
XV.3. Theaterausblick	172
XVI. Schlusswort.....	175
XVII. Abbildungsverzeichnis	177
XIX.2. Curriculum Vitae	204

I. Danksagung:

An allererster Stelle möchte ich meinen Dank für Professor Wolfgang Greisenegger – als den Betreuer dieser Diplomarbeit – ausdrücken, der die Forschungsarbeit von Anfang bis Ende mit großem Interesse verfolgte und eifrig unterstützte, sowie mit seinen Hinweisen zu deren Vervollkommnung beitrug und mit seinen Verbesserungsvorschlägen half, das wissenschaftliche Niveau der Arbeit zu heben.

Meinen Eltern und engen Verwandten sei auch gedankt, die mir das Studium durch persönlich-seelische und finanzielle Unterstützung ermöglichten. Ohne sie wäre die Diplomarbeit nie zustande gekommen.

Ein großes Dankeschön schulde ich auch meinen Freund Péter Varga, der sich immer offen zu Diskussionen über das Forschungsthema zeigte, dadurch die Arbeit selber vorantrieb. Ohne ihn an meiner Seite und ohne seinem technisch-methodischen Know-How würde die Diplomarbeit große Lücken aufweisen.

Viele MitarbeiterInnen von Archiven, Bibliotheken und anderen Forschungsinstituten verdienen meinen besonderen Dank, da sie mit allen zu Verfügung stehenden Mitteln immer eine angenehme Forschungsatmosphäre und beispielhafte Betreuungsverhältnisse schufen. Ihre Hilfsbereitschaft war auf allen Ebenen phänomenal. Da hier nicht alle Personen aufgezählt werden können soll nur einigen von ihnen (namentlich) gedankt werden. Vor allem schätze ich den Einsatz von Viktória Kulcsár (OSZMI, Budapest) sehr, die Materialien über die Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* bereitstellte. Ebenfalls sehr viel kann ich Adrienne Molnár (56-os Intézet, Budapest) verdanken, da sie die Arbeit im Oral History Archiv des Instituts ermöglichte und die Forschung mit vielen weiterführenden Gedanken und Vorschlägen aktivierte.

II. Einleitung

Ohne Reflexion auf die Vergangenheit ist Identitätsbildung nicht möglich. Dies gilt auch für das von kommunistischer Vergangenheit belastete Ungarn. „Ohne Besinnung auf die Vergangenheit kann auch keine politische und keine Rechtskultur entstehen [...]“¹. Dies macht Gyula Józsa zur grundlegenden Fragestellung seines radikalen Aufsatzes über die Aufarbeitung der ungarischen Vergangenheit. Seine Behauptungen gehen so weit, dass seiner Meinung nach die tatsächliche Wende (1989) auf wesentlichen Gebieten des geistigen, gesellschaftlichen und politischen Lebens nicht stattgefunden hat: „Das grundsätzliche Problem Ungarns [...] bestand und besteht in der Spannung und Asynchronität zwischen dem vollzogenen Wechsel des politischen Systems und dem nicht vollzogenen [...] Wechsel in Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur, speziell in der politischen Kultur.“² Solche Überlegungen³ dienten als Intention für die Wahl des Diplomarbeitsthemas, in dessen Rahmen ich mich mit dem ungarischen Theater der stalinistischen und nachstalinistischen Ära befasse, unter historischen, gesellschaftlichen, aber hauptsächlich unter politischen Aspekten.

Da nach Józsa die Bedeutung der ungarischen Revolution von 1956 für den Prozess, der zum endgültigen Zusammenbruch des kommunistischen Systems führte, unbestreitbar ist⁴, kam in mir die Frage auf, ob das Theater eine Rolle in der Vorbereitung und sogar im Aufstand selbst, spielen konnte. „1956“ – wie es in Ungarn üblicherweise genannt wird – ist eine kontroversielle Frage der Vergangenheitsbewältigung⁵, ein Moment in dem das System kurzfristig einen Kollaps erlebte, und die auf Fragestellungen in Zusammenhang mit dem Theater nicht ausreichend genug untersucht und in diesem Zusammenhang nicht allzu oft thematisiert wurde.

¹ Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien*. Heft 5, Köln, 1998. S.7

² Ebda. S.7

³ Anm.: hier zähle ich auch die Gedanken desselben Autors über die indirekte „Zerstörung“ von Archivmaterial durch staatliche Unterfinanzierung dazu, siehe ebda. S.18

⁴ Vgl. Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien*. S.29

⁵ Anm.: wie sonst könnte man sich erklären, dass einer der ersten historischen Akte nach der vollzogenen Wende, die Rehabilitierung und erneute Beisetzung Imre Nagys war (16. Juni 1989)

Die Theatersituation im Ungarn der frühen 1950er Jahre zeichnet ein heterogenes Bild ab. Durch die Verstaatlichung der Bühnen wird mit der (in den letzten Jahrzehnten nicht wirklich linearen) „bürgerlichen“ Theatervergangenheit und -Tradition abgebrochen, und eine systematische Vereinheitlichung und Schematisierung eingeleitet. Die Einseitigkeit zeichnet sich in der Auswahl der Stücke und auch im Schauspielstil selber ab. Diese Theatersituation kann man als Ausgangslage der Analyse bezeichnen, die drei Jahre vor Revolutionsausbruch zu einem Wendepunkt kommt und ihr Ende in der Niederlage des Freiheitskampfes findet. Eine langsam sich herausbildende künstlerische Vielfalt und qualitativ hochwertige Theaterproduktionen erreichen das Publikum – durch das damals sehr wirksame Medium des Theaters. All diese theaterhistorischen Ereignisse sind aber politisch bedingt und können nur im Spannungsfeld von Politik verstanden und analysiert werden. Sowohl die genaue Kenntnis von den politischen Verhältnissen, als auch die einer politischen Theorie sind erforderlich um das Theater der stalinistischen und nachstalinistischen Ära in Ungarn umfassend behandeln zu können. Theater befindet sich in dieser Epoche an der Schnittstelle von Politischem und Sozialem – so kann die theaterwissenschaftliche Analyse die politischen und gesellschaftlichen Faktoren nicht ausblenden.

Diese Arbeit verfolgt – unter anderem – das Ziel, die außerordentliche Rolle jener Revolution zu artikulieren, – wie Anna Czékmány es ausdrückt - zum Thema des gesellschaftlichen Gesprächs zu machen, nicht nur der Aufarbeitung des Traumas willen, oder zu verhindern, dass sie mit „authorisierten“ Bedeutungskonstruktionen unterdrückt wird⁶, sondern um ihr eine rechtmäßige Stellung im sozialen Diskurs einzuräumen.

In meiner Argumentation versuche ich Stellungnahmen der neuen Historiographie nicht außer acht zu lassen. Demgemäß schließe ich mich den Überlegungen von White an (angeführt in dem Forschungszusammenhang von Czékmány), dass der Historiker nur Annahmen über das Objekt seiner Untersuchung haben kann, indem er die Bestandteile seiner Forschung in *eine* Geschichte zusammenführt. Die historischen Ereignisse besitzen keine immanente Wesentlichkeit, die ohne die Existenz eines Beobachterstandpunktes, in

⁶ Vgl. Czékmány, Anna. „Múltak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.” *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949-1989*. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007. S.248

die Reihe von einer objektiven geschichtlichen Kette eingebunden werden kann.⁷ Ankersmit führt die Argumentation weiter, dass die so geschaffene Geschichte, mit ihrer rhetorischen Struktur, Argumentationslinie und Vergangenheitsinterpretation, keinesfalls mit irgendeiner Realität verifiziert werden können.⁸ Obwohl ich mit meiner Arbeit die höchst mögliche Objektivität bestrebe, bin ich mir im Klaren, dass ich mit meinen Ausführungen nur eine Lesart des ungarischen Theaters vor und in der Revolution anbiete, indem das Verständnis vom Politischen, von der Wahrheit und von der Revolution nur je *eine* mögliche wissenschaftliche Antwort auf historische Fragestellungen darstellen.

Die Arbeit baut hauptsächlich auf zwei Grundprinzipien auf: auf die des Politischen und der Wahrheit. Das Hauptaugenmerk liegt hier mehr auf dem Politischen, dessen Essenz ich mit Hilfe der neuen Diskurstheorie fassen möchte. Diese bildet eine Kombination von Post-Strukturalismus und Post-Marxismus, erweitert mit der Lacanschen Subjekttheorie (wobei Slavoj Žižeks Einfluss auch nicht außer acht gelassen werden kann)⁹. Hierbei konzentriere ich mich auf Gedanken von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe, als wesentliche VertreterInnen dieser Denkströmung. Nach der Diskurstheorie sollen die Ziele des Sozialismus innerhalb des Rahmens einer pluralen Demokratie reformuliert und mit den Institutionen des politischen Liberalismus neu artikuliert werden.¹⁰ Diese Neuformulierung der linken Ideologie wurde durch die Krise des Sozialismus, und von neuen Formen des sozialen Konfliktes eingeleitet¹¹, und besitzt eben deshalb ein Potenzial für die Themenstellung dieser Diplomarbeit. Deshalb möchte ich aus dieser Theorie der neuen Linke – bzw. den noch aktuell erweiterten Überlegungen Mouffes – eine Lesart für das Politische entwickeln, und auf Bereiche der Revolution und hauptsächlich des Theaters anwenden.

Wahrheit – wie sich bereits aus dem Titel herauslesen lässt – steht als zweiter theoretischer Grundpfeiler da. Wie die eingehende Lektüre des zeitgenössischen

⁷ Vgl. Czékmány, Anna. „Múltnak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.” *Színház és politika. Színház történeti tanulmányok, 1949-1989*. S.232f.

⁸ Vgl. Ebda. S.241

⁹ Vgl. Torfing, Jacob. *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek*. Oxford: Blackwell, 1999. S.3

¹⁰ Vgl. Ebda. S.5

¹¹ Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen, 1991; (Orig. 1985). S.34

Archivmaterials bewiesen hat, steht sie im Mittelpunkt des gesellschaftlichen und theoretischen Verlangens in Zeiten der Diktatur. Nicht nur das publizistische Gedächtnis der Revolution (Zeitungsnamen wie z.B. *Wahrheit*) zeugen davon, sondern auch Inhalte der zu untersuchenden Stücke. „Wahrheit“ ist äußerst schwer zu fassen, darin liegt sowohl die Schwäche, als auch die Stärke des Begriffs. Wie man bei der Lektüre der Arbeit feststellen wird handelt es sich hier nicht um einen Versuch eine universalistische Definition von Wahrheit zu schaffen, sondern um ihre Heterogenität und Potenziale aufzuzeigen. Mögliche Deutungen finden sich im Kapitel VII. und in der Analyse zeitgenössischer Stücke.

Gründe warum eben diese Zeitspanne (1949-1956) der ungarischen Theatergeschichte unter die Lupe genommen wird gibt es ausreichend. Argumentieren lässt sich mit dem damaligen Status des Theaters, da Zeitgenossen sich an eine Würde der Institution erinnern, die – neben ihren Einschränkungen – die Rákosi-Ära bot. Man sah das Theater als Ventil an, wodurch die Zuschauer ihre Affekte kanalisieren können.¹² Weiters merkt Dr. Eszter Élthes (Frau des Schauspielers Ferenc Bessenyei) an, es sei nicht zu vergessen, dass die Kultur vor 1956, vor allem aber die Theaterkunst und die Literatur, ihre Blüte erlebte.¹³

In der Diplomarbeit werden also zeitgenössische ungarische Stücke aus den frühen 1950er Jahren untersucht, dramenanalytisch, aber hauptsächlich als theatralische Performanzen. Die Wahl der ungarischen Zeitgenossen begründe ich mit dem fortlaufendem Verlangen der damaligen Medien nach solchen Werken, und damit, dass sich an ihnen wirkliche, lokal-spezifische Probleme Ungarns festmachen lassen. Lokal nahm ich die Eingrenzung vor, mich nur mit Budapester Bühnen zu befassen¹⁴ – hauptsächlich mit dem Nationaltheater – da diese als Zentren der Theaterkultur verstanden werden können, und weil eine breitere Forschung (z.B. Provinztheater) den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte. Bekräftigen lässt sich die Wahl des

¹² Vgl. Bessenyei Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memorandumja.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*. <http://www.bessenyei.hu/dokum/dokum.htm#mem>. Zugriff: 29.11.2009

¹³ Vgl. Ebda.

¹⁴ Anm.: es soll noch dahingestellt sein, dass Theater außerhalb des „institutionellen“ Rahmens nicht zur Analyse herangezogen werden

Nationaltheaters als Zentrum der Theaterkultur damit, dass „der ideologische Kampf der im neuen Geiste geschaffenen Dramen nur vom Nationaltheater ausgehen konnte“¹⁵.

Um den verstaatlichten Theaterkomplex der 50er Jahre verstehen zu können, wird eine gekürzte und eingegrenzte Theatergeschichte ab der Jahrhundertwende skizziert. Dies ist in erster Linie in zweierlei Hinsicht notwendig: erstens um die theoretischen bzw. praktischen Vorbilder des sozialistischen Theaters kennenzulernen, und zweitens um „*imaginierte Feindbilder*“ in jenem Theatergefüge ausfindig zu machen, gegen die das kommunistische Kulturregime gekämpft hat.

In der vorliegenden Arbeit kann es vorkommen, dass Dramen- und Theatertheorie unter demselben Nenner behandelt werden, dies hat ihren Ursprung in der Aussage, dass „ohne Bühne kein Drama“¹⁶ existiert bzw. kann diese frühe Formulierung von György Lukács – für dieses Forschungsfeld – auch umgedreht werden. Revolution und Drama – in diesem Sinne auch Theater – bedingen einander gegenseitig: „Dann wächst ein Drama aus der Bühne heraus, wenn die Weltanschauung sowohl des Publikums, als auch des Autors, die dramatische Form als Ausdruck des wirklich Wesentlichen verlangt.“¹⁷

Der Fokus liegt auf dem ungarischen Theater der frühen 1950er Jahre, deshalb wird also so umfassend wie möglich diese Periode der Geschichte aufgearbeitet. Da aber das „nach-revolutionäre“ Theater in Ungarn „[...] durch den Aufstand jedoch in eine neue, höchst eigenwillige und interessante Richtung gedrängt wurde“¹⁸, empfand ich es als unumgebar, ein Fenster bis in die 60er Jahre zu öffnen.

Wie bereits weiter oben erwähnt, liegt ein Hauptaugenmerk auf der Analyse von zeitgenössischer ungarischen Dramatik. Untersucht werden zwei Werke von Gyula Illyés – *Fáklyaláng* (1952) und *Dózsa György* (1956) –, László Némeths *Galilei* (1953), Ernő Urbáns *Uborkafa* (1954), József Gális *Szabadsághegy* (1955) und Zsigmond Remenyik's *Kard és kocka* (1954). Der Gattung nach handelt es sich bei fünf von den oben genannten Werken um seriöse Dramatik, und um eine Satire. Doch ihnen ist gemein, dass sie aktuelle Problematiken ansprechen: *Fáklyaláng*, *Dózsa György*, *Galilei* und *Kard és*

¹⁵ Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. Budapest: Gondolat, 1964. S.208

¹⁶ Lukács, György. *A modern dráma fejlődésének története*. (In der Reihe: Lukács György összes művei). Budapest: Magvető, 1978; (Orig. 1911). S.54

¹⁷ Ebda. S.55

¹⁸ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. Unter Mitarbeit von Peter Bochow. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1966. S.9

kocka erreichen dies in einem historischen Gewand, wobei die Aktualität in *Uborkafa* und *Szabadsághegy*¹⁹ auch auf der ästhetischen Ebene ihre Gestalt aufnimmt. Hierbei soll aber auch ein Akzent gesetzt werden, in diesem Falle auf Illyés und Németh, die das Versagen der kommunistischen Kulturpolitik bekräftigten. Illyés hat mit dramatischen Mitteln „[...] durch die Partei zum Volk gesprochen, jedoch die Bühne zum Forum der wahren Interessen des Volkes [...]“²⁰ gemacht. Németh gehörte auch zu der Gruppe der *Volkstümmer*²¹, seine Rolle war aber jedoch die des „ausgegrenzten Wahrsagers“.

Die Person György Lukács wurde bereits erwähnt, so schulde ich einer Erklärung, warum auch für ihn ein Platz in der Untersuchung eingeräumt wird. Obwohl es sich bei der Recherche herausgestellt hat, dass seine Persönlichkeit eher kontrovers zu deuten ist, kann seine Bedeutung für eine marxistisch-leninistische Theorie – die auch das Theater als wissenschaftlich-gesellschaftliches Gebiet berührt – nicht geleugnet werden. Zu Zeiten von historischen Umbrüchen meldet er sich immer zu Wort – dies geschah im revolutionären Gefüge der ungarischen Räterepublik, aber auch in dem von 1956.²²

Um noch einmal einen Sprung zu den Schriftstellern zu tätigen, soll ihre Rolle bei der Vorbereitung und Entfaltung der Revolution, durch das Anführen eines eigenen Kapitels, unterstrichen werden. Auf der einen Seite sehe ich in den Autoren der *Dramen der Veränderung*²³ die bewanderte Bildungselite der stalinistischen Ära, die sich von der Gewalt- und Unterdrückungspolitik distanziert, dem Ideal des Sozialismus jedoch nicht den Rücken zugekehrt haben. Auf der anderen Seite kann man diese Schriftsteller als – wenn man so will – *Ikonen des Politischen und des Wahrheitsverlangens* sehen, in deren Werk und Tätigkeit die Gesellschaft ihr Sprachrohr fand.

Zum Schluss sollen ein paar Worte über Ferenc Vogls Werk *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965* (1966) fallen. In diesem Buch sehe ich den Ausgangspunkt meiner endgültigen

¹⁹ Anm.: zuerst seien hier die ungarischen Originaltitel der Stücke genannt, im weiteren Verlauf der Arbeit aber die deutschen Übersetzungen

²⁰ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.110

²¹ Anm.: dieser Begriff ist von Ferenc Vogl entliehen, und entspricht dem ungarischen *népi(es)ek*, die als Bezeichnung für diese Schriftstellergruppe rund um Illyés gilt, und die auch politische Tätigkeit entfaltete

²² Anm.: am Rande sei es erwähnt, dass bei der Suche nach einem Werk, die Lukács Beziehung zur 1956er Revolution klären sollte, der Bibliothekar etwas spöttisch anmerkte, ich sei die einzige, die in den letzten 20 Jahren sich für das Werk von Lukács – in diesem Forschungszusammenhang – interessiert.

²³ Anm.: ein von mir eingeführter Begriff, der den ausgewählten Dramen der frühen 1950er Jahre ein Emblem verleihen soll

Themenfindung, und einen sehr hilfreichen Wegweiser im ungarischen Theatergefüge der Rákosi-Ära. Ich nehme an, das Werk wurde theaterwissenschaftlichen Analysen kaum unterzogen, dennoch sehe ich seine Bedeutung im Versuch der möglichst objektiven Betrachtung einer schwer rekonstruierbaren Theatergeschichte Ungarns und im Bedarf, einen Überblick über ein unterbeleuchtetes, bis dahin weitgehend unbekanntes Terrain – für eine breite, internationale Öffentlichkeit - zu erschließen.

Ähnliche Ziele verfolgt die Autorin dieser Diplomarbeit ebenfalls.

III. Der Kommunismus: Versuch einer Definition

Um den Gegenstand der zu behandelnden Ära – sowohl auf ungarischem, als auch auf sowjetischem Terrain – zu umreißen, bedarf es eine Definition des Kommunismus, die sich durch den Begriff des Sozialismus erweitern (bzw. davon ableiten) lässt. Es werden Formulierung, nicht nur theoretischer, sondern auch geschichtlich konkreter Art getroffen.

„Vom theoretischen Standpunkt her ist der Kommunismus das Erbe des Marxismus.“²⁴

Das geschichtliche und soziale Leben wird nach dieser Lehre durch die ökonomischen Voraussetzungen, durch die Entwicklung der materiellen Produktionskräfte und die Formen der Produktion und des Tausches bestimmt. Die ökonomische Sphäre ist die „Basis“ des Lebens, seine einzig wahre Unrealität; alles andere – geistiges Leben, religiöse Anschauungen, Philosophie, Moral und Kunst, die Kultur überhaupt – ist „Ideologie“, ein „Überbau“, ein Epiphänomen, eine trügerische und entstellte Widerspiegelung der realen ökonomischen Prozesse und sozialen Beziehungen im Bewußtsein (sic!) der Menschen. [...]

Diese ökonomische Metaphysik [...] hat Marx mit der Lehre vom Klassenkampf zusammengefügt [...]

In der Vergangenheit liegt die Herrschaft der Notwendigkeit, der ausschließlichen Determiniertheit der menschlichen Existenz durch die ökonomischen Mächte. Die Zukunft gehört aber dem Reiche der Freiheit; die soziale Vernunft wird den endgültigen Sieg über die irrationalen, elementaren Kräfte der Natur und der Gesellschaft davontreiben, und der soziale Mensch wird sich zum mächtigen Herrscher über das Weltall aufschwingen.²⁵

In der Theorie des Sozialismus bettet sich die Idee über die historische Aufgabe des Proletariats ein, die eine welterlösende Berufung zu erfüllen hat²⁶. Der Kapitalismus ruft durch seine Ausbeutungsmechanismen das Proletariat – eine „in der Geschichte nie dagewesene Gesellschaftsklasse“ – ins Leben²⁷. Das Proletariat als Klasse ist die einzige, die sich dem Ausbeutungszirkeln entziehen kann, steht somit in all seiner Reinheit im Rampenlicht der Geschichte und in ihm reift so „[...] eine neue Kraft, die Macht des Kollektivs heran.“ Durch diesen Prozess lässt sie die „klassenmäßige Gesellschaft“ hinter sich.²⁸ Der Sozialismus als Weltanschauung steuert einem Ziel entgegen, die die in

²⁴ Berdiajew, Nikolai. *Wahrheit und Lüge des Kommunismus*. Darmstadt/Genf: Holle, 1953. (aus dem Russischen übersetzt von J. Schor). S.17

²⁵ Ebda. S.19f.

²⁶ Vgl. Ebda. S.22

²⁷ Vgl. Ebda. S.23ff.

²⁸ Vgl. Ebda. S.26

nationale Segmente gegliederte Gesellschaft „durch eine übernationale Organisation der Menschheit“ überwinden soll²⁹. Dadurch gelangt es aber zu einem Weltbild indem das Wer und die Bedeutung der menschlichen Persönlichkeit negiert werden, das zur „[...] Organisierung eines unpersönlichen Kollektivs [...]“ führt³⁰.

[...] der marxistische Sozialismus mit seiner Suche nach dem absoluten Guten, nach einer gerechten Ordnung und nach einer vernünftigen Ordnung jahrhundertealte Bestrebungen fortsetzte. Zugleich aber beschränkt er vollkommen neue Wege, als er versuchte, ein einheitliches und allumfassendes wissenschaftliches System zu schaffen.³¹

Wie es das Zitat von Jerzy Holzer zeigt, gehen die Meinungen über den Kommunismus bzw. Sozialismus sehr oft auseinander. Aber nicht nur die Reflexion über die Ideologie, sondern auch sie selbst verbirgt Widersprüche, indem sie – trotz Versprechen – „Demokratie und bürgerliche Freiheiten“, zwar nicht leugnet, aber „als völlig zweitrangig“ betrachtet³². Diese „Unterdrückung“ von Demokratie und Freiheit manifestiert sich weniger auf der theoretischen, als auf der praktischen Ebene. Holzer kommt auch auf historische Eigenheiten des Kommunismus zu sprechen. Die Ursachen für den Siegeszug sozialistischen Gedankenguts sieht er „[...] in der Spezifik jener rückständiger Länder, die den Weg einer beschleunigten Entwicklung eingeschlagen hatten und in denen sich dadurch mannigfaltige soziale Konflikte zuspitzten.“³³ Neben solchen Gründen kann man auch die linke Revolutionswelle nach dem I. Weltkrieg in Europa als Mitprägefaktor für die Entstehung und Etablierung des Kommunismus hinzunehmen³⁴. Die weiterführenden Gedanken von Holzer – zum Siegeszug und Fall der Ideologie - sehe ich als so wichtig an, dass ich sie wörtlich zitiere:

Die kommunistische Bewegung durchlief mehrere Phasen. In ihrer ersten und dynamischen Phase stellte sie gleichsam einen moralischen und ideologischen Protest gegen die Verbrechen und das Unrecht des Zeitgeschehens dar und verkörperte zugleich den uralten Menschheits Traum

²⁹ Vgl. Berdiajew, Nikolai. *Wahrheit und Lüge des Kommunismus*. S.32

³⁰ Vgl. Ebda. S.14

³¹ Holzer, Jerzy. *Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. (In der Reihe: Europäische Geschichte. (Hg.) Wolfgang Benz; Konzeption: Wolfgang Benz, Rebekka Habermas und Walter H. Pehle) Frankfurt a.M.: Fischer, 1998. (aus dem Polnischen von Wolfgang Jöhling und Hans Henning Hahn). S.11

³² Ebda. S.14

³³ Ebda. S.14

³⁴ Vgl. Ebda. S.18

von einer auf den Prinzipien der Gerechtigkeit und der Vernunft basierenden Ordnung. [...]

Mitte der 50er Jahre büßte die Bewegung ihren Schwung ein, als die moralische und ideologische Legitimation des Kommunismus von innen heraus in Frage gestellt wurde, als nämlich die Verbrechen aufgedeckt wurden, die in seinem Namen gerade dort begangen worden waren, wo er mit der Verwirklichung der von ihm versprochenen Ordnung hatte beginnen können. Trotz allem verlor die kommunistische Bewegung ihre Dynamik damals noch nicht völlig [...]

Angesichts der Konkurrenz mit der europäischen Demokratie und der Marktwirtschaft, die nicht nur für Wirtschaftswachstum und Wohlstand sorgten, sondern auch das Prinzip des Wohlfahrtsstaates mit wachsenden sozialen Verpflichtungen verwirklichten, wurde die moralische und ideologische Legitimation des Kommunismus immer mehr in Frage gestellt.³⁵

Für unsere Analyse ist in erster Linie der Aspekt über die '50er Jahre von großer Bedeutung. Da wenn „eine statische Ideologie, die nur ein vorhandenes fremdes Modell reflektiert, ist in Gefahr zu entarten, ihre Lebenskraft zu verlieren und zur bloßen Rationalisierung von Machtpolitik zu werden.“³⁶ Diese Anmerkung gilt auch für die Praxis und Theorie des Theaters.

Doch das oben angeführte direkte Zitat – im spezifischen die letzten Zeilen über den Kollaps des Sozialismus – schlägt auch einen Bogen zum Politischen der neuen Diskurstheorie³⁷. Mit ihr lässt sich eine Definition des Kommunismus noch einmal fassen: es basiert „[...] auf der Rolle *der* Revolution als dem begründenden Moment im Übergang von einem Gesellschaftstyp zu einem anderen sowie auf der illusorischen Erwartung eines vollkommen einheitlichen und gleichartigen kollektiven Willens, der das Moment der Politik sinnlos macht“³⁸.

Der klassische Diskurs des Sozialismus [...] war ein universalistischer Diskurs, der bestimmte soziale Kategorien in Orte und Verwahrung politischer und epistemologischer Privilegien transformierte. Er war ein apriorischer Diskurs hinsichtlich der unterschiedlichen Ebenen der Wirksamkeit im Sozialen – und als solcher reduzierte er das Feld der diskursiven Oberflächen [...]³⁹

³⁵ Holzer, Jerzy. *Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. S.229f.

³⁶ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1962; (Orig. 1960). (aus dem Amerikanischen von Karl Römer). S.159

³⁷ Anm.: nur als Erinnerung an die in der Einleitung erwähnten „neuen Formen des sozialen Konfliktes“ von Laclau und Mouffe

³⁸ Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.34

³⁹ Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.260

Bei den Ausführungen von Laclau und Mouffe liegt der Fokus auf dem *utopischen Charakter des Kommunismus* – dies zeigt auch die Einordnung der Ideologie in das Feld der „social imaginaries“⁴⁰ – auf der einen Seite, und dem Universalismus auf der anderen, der nur die Daseinsberechtigung der *einen* Theorie zulässt, und somit der Herausbildung von sozialer und politischer Heterogenität im Wege steht. Und mit diesen Behauptungen rücken wir auch dem Begriff des Politischen näher.

IV. International-historischer Kontext: die Sowjetunion nach dem II. Weltkrieg (1945-1956)

⁴⁰ Torfing, Jacob. *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek*. S.115

Im Visier der sowjetischen Nachkriegsinteressen war Osteuropa einer der Hauptziele. Die Sowjetunion wollte verhindern, „daß (sic!) Osteuropa unter die Herrschaft von Elementen geriete, die zwar Deutschland, aber auch der Sowjetunion feindlich gesinnt wären.“ Das Gebiet sollte als Stütze für den Wiederaufbau nach dem II. Weltkrieg dienen und sollte dem Einfluss der kapitalistischen Welt entzogen sein. Doch letzteres galt nicht als allzu schwere Aufgabe, da „[...] das Gebiet bereits räumlich vom kapitalistischen Herrschaftsbereich und zeitlich von der kapitalistischen Welt [...]“ getrennt war.⁴¹

Auf Befehle der Sowjetführung warteten in den besetzten osteuropäischen Ländern bereits die Mitglieder der kommunistischen Partei⁴². Ihre Aufgaben bestanden in folgenden wesentlichen Punkten:

1. Konsolidierung der Macht, die schon 1945 durch die sowjetische Besetzung erlangt wurde, und Verwirklichung innerer Reformen, die der Form nach nicht unbedingt doktrinär sein mußten (sic!); 2. Streben nach der Macht durch die Teilnahme am politischen Leben und Förderung innerer Reformen; 3. Festigung der aus eigener Kraft errungenen Macht und Einleitung einer radikalen totalitären Revolution.⁴³

Ungarn stellte in dieser Hinsicht einen Grenzfall dar, „es gehörte teils in die erste, teils in die zweite Kategorie.“⁴⁴ Die sich ausdehnende radikale Linke sollte sich in eine „wirksame politische Organisation“ eingliedern, und einen unermüdlichen Kampf gegen die Opposition einleiten. Wirtschaftlicher Wiederaufbau sollte mit Machtkonsolidierung einhergehen. Mit Hilfe von „populären sozialen Reformen“ soll der Einfluss von politischen Gegnern gemindert werden. Weiters soll Propaganda für die „Identifizierung von Kommunismus und Nationalismus durch die Betonung“ von populären nationalen und territorialen Fragen sorgen.⁴⁵

Mit der erfolgreichen Machtübernahme der Kommunisten in den Ländern Osteuropas, wird auch die Staatsform der Volksdemokratie eingeleitet. Man sah diesen Begriff im Meer des Sozialismus zwischen zwei Häfen schwimmen: der Diktatur der Bourgeoisie

⁴¹ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.26f.

⁴² Vgl. Ebda. S.27

⁴³ Ebda. S.30

⁴⁴ Ebda. S.30

⁴⁵ Vgl. Ebda. S.39f.

und der des Proletariats⁴⁶. Er „[...] war als theoretische Fixierung der augenblicklichen Entwicklungsphase und als politische Plattform [...]“⁴⁷ gedacht.

Bald wurde klar, dass die Sowjetführung sich viel zu oft in Widersprüche zwischen Theorie und Praxis verwickelte. Doch historische Tatsachen begünstigten die Stellung der Sowjetunion: oppositionelle Kräfte in Osteuropa erwiesen sich als äußerst schwach und der Westen verlor Interesse am Schicksal dieser Region.⁴⁸

Die Ära des Stalinismus hielt ihren Einzug in Länder des Ostblocks. Dies war der Beginn „[...] einer Periode totaler Konformität in Beziehungen zwischen den kommunistischen Staaten.“⁴⁹ Zu Denken lässt eine Überlegung von Lukács übrig, indem er behauptet, dass nur Stalin derjenige war, dem es gelang nach dem Ende der weltrevolutionären Welle, dem Aufbau des Sozialismus Richtung und Perspektive zu erteilen.⁵⁰ Dies führt aber natürlich nicht zwangsläufig zur Legitimation der Mittel und Methodik seiner Ideologie.

„Die Herstellung der doktrinären Einförmigkeit nahm zwei Jahre in Anspruch, von Mitte 1947 bis in das Jahr 1949 hinein [...]“⁵¹. Unter Stalins Leitung beschritten die Volksdemokratien „das Stadium der Errichtung der Grundlagen des Sozialismus“⁵². Die Führungsrolle der Partei sollte zur Selbstverständlichkeit werden, die mit der Diktatur des Proletariats einherging. Der Klassenkampf sollte verstärkt werden, indem er auch auf das Gebiet der Landwirtschaft ausgedehnt wurde. Eine bedingungslose (und undurchdachte) Industrialisierung in rasantem Tempo nahm ihren Anfang. „Das Ergebnis dieser Maßnahmen würde eine Gleichförmigkeit der Verhältnisse sein, die zwangsläufig auch Gleichheit des Verhaltens und der Interessen erzeugen mußte (sic!)“⁵³. Zu den stalinistischen Maßnahmen gehörte auch die Einführung des sozialistischen Realismus als künstlerische Norm.⁵⁴ Doch „die Machtkonzentration führte in der Partei bald zur

⁴⁶ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.44

⁴⁷ Ebda. S.46

⁴⁸ Vgl. Ebda. S.65ff.

⁴⁹ Ebda. S.83

⁵⁰ Vgl. Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. Zweite, erweiterte Ausgabe. Budapest: Gondolat, 1969. S.10

⁵¹ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.7

⁵² Ebda. S.97

⁵³ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.105

⁵⁴ Vgl. Ebda. S.108

Privilegienwirtschaft und Korruption.“⁵⁵ Die zunehmende staatliche Kontrolle führte zur Ausdehnung von bürokratischen Strukturen, „[...] es herrschten Kampfstimmung, Mißtrauen (sic!) und eine an Verfolgungswahn grenzende Geheimniskrämerei“.⁵⁶ Der Fächer des Terrors öffnete sich, man jagte wahre, aber auch imaginierte Feinde des Systems, verurteilte sie entweder im Rahmen geheimer oder einschüchternder Schauprozessen.⁵⁷

Mit dem Tod Stalins (5. März 1953) ging eine Periode der Unterdrückung zu Ende. Der ideologische Rahmen sollte geöffnet⁵⁸, und Verbrechen die im Namen des Sozialismus begangen wurden sollten aufgedeckt werden. Die neue Ära wurde mit Malenkov eingeleitet, der einen neuen Kurs in der Wirtschaft einschlug und die ersten Schritte zur Rehabilitierung der Opfer des stalinistischen Terrors tat⁵⁹. Nach ihm übernahm Chruschtschow den Posten des ersten Mannes im Staat. Er kehrte wirtschaftlich zum schwerindustriellen Aufbau zurück, wollte die Produktivität der Landwirtschaft steigern und die Wirtschaft modernisieren⁶⁰. „[...] zunehmend wurde der Akzent auf die wirtschaftlichen Gemeinsamkeiten gelegt, während politisch eine begrenzte, nicht näher bestimmte Autonomie gewährt wurde [...]. Dazu gehörte auch die Begünstigung solcher kommunistischer Führer, die dem Volk eher akzeptabel erschienen.“⁶¹ Doch am 14. Mai 1955 unterzeichnete die Sowjetunion mit seinen kommunistischen „Partnerstaaten“ den Warschauer Pakt, der offiziell die Handlungsfreiheit der Parteien einschränkte und durch die Legitimierung der stationierten sowjetischen Truppen den Einfluss der Sowjetführung in jenen Ländern bekräftigte⁶².

Der - im ungarischen Kontext auch - oft zitierte XX. Kongress der KPdSU fand im Februar 1956 statt und endete mit dem Beschluss dem Personenkult ein endgültiges Ende

⁵⁵ Ebda. S.106f.

⁵⁶ Vgl. Ebda. S.110

⁵⁷ Vgl. Ebda. S.111

⁵⁸ Vgl. Ebda. S.175

⁵⁹ Anm.: nach Stalins Tod war Malenkov erster Sekretär des Zentralkomitees der KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion) und Vorsitzender des Ministerrates; sein Fall begann mit der Entmachtung und Verhaftung Berias

⁶⁰ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.189f.

⁶¹ Ebda. S.190

⁶² Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.192f.

zu setzen⁶³. Chruschtschow wendete sich mit folgenden, Hoffnung andeutenden Worten zur Masse:

*Ein neuer, sozialistischer Typ internationaler Beziehungen entstand mit der Bildung der Gemeinschaft der sozialistischen Staaten. Das sind Beziehungen vollständiger Gleichberechtigung, echter Freundschaft, brüderlicher Zusammenarbeit in Politik, Wirtschaft und Kultur und gegenseitige Hilfe beim Aufbau eines neuen Lebens.*⁶⁴

Wie wir es aber später sehen werden, muss man mit den 1956er Ereignissen in Ungarn diesem Zitat widersprechen.

Ungarn und Polen gehörten zu den Volksdemokratien, die wirkliche Potenziale für einen Wandel in sich bargen, dies spiegelte sich auch auf der parteipolitischen Ebene, da dort „wirkliche persönliche Alternativen zu den Parteiführern [...]“ existierten⁶⁵.

Trotz Bestreben der obersten Parteiführung war die Ideologie keine einheitliche mehr, die lokale Macht des Systems schien bedroht zu sein und der Willen der Sowjets in die innenpolitischen Angelegenheiten der Volksdemokratien einzugreifen hat nachgelassen⁶⁶.

Chruschtschows Aufgabe war es nun, den antistalinistischen Nachwirkungen Grenzen zu setzen und gemeinsame Grundlagen der Einheit zu formulieren. [...] führten die Sowjetführer die Frage, wieweit die „verschiedenen Wege zum Sozialismus“ gemeinsamen ideologischen Grundvorstellungen untergeordnet werden müßten (sic!), nach und nach einer Klärung zu, ohne freilich dabei die neue sowjetisch-jugoslawische Freundschaft⁶⁷ zu beeinträchtigen, die in Chruschtschows Bild des nachstalinistischen Sowjetblock einen so wichtigen Platz einnahm.⁶⁸

Inzwischen litt Ungarn unter zunehmender politischer Instabilität⁶⁹. Die Volksdemokratien sahen das Übereinkommen zwischen der Sowjetunion und Titos Jugoslawien als eine mögliches Zukunftsbild an. Der Prozess der nach dem Tod Stalins

⁶³ Vgl. Ebda. S.199f.

⁶⁴ Chruschtschow zitiert nach Brzezinski, Ebda. S.200

⁶⁵ Vgl. Ebda. S.224

⁶⁶ Vgl. Ebda. S.225

⁶⁷ Anm.: Titos Distanzierung von der Sowjetunion begann bereits 1948, und konnte demgegenüber seine Alternative des jugoslawischen Kommunismus, den Titoismus, entwickeln und etablieren

⁶⁸ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.225

⁶⁹ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.225

ins Rollen kam setzte sich fort, und die Sowjetunion fand nicht mehr die nötigen Mittel ihn zu stoppen.⁷⁰

V. Ungarischer geschichtlicher Kontext: Die gesellschaftlich-politischen Umbrüche im Nachkriegsungarn – Manifestation des Kommunismus (1945-1956)

Im Nachkriegsungarn existierte eine Kluft zwischen Vergangenheit und einbrechender Zukunft des kommunistischen Geistes. „Die institutionellen Faktoren bedrohten zwar nicht die kommunistische Herrschaft, bildeten aber eine Hemmnis [...]“.⁷¹

Das Aktionsprogramm der *Ungarischen Kommunistischen Partei* (MKP⁷²) versprach einem zerstörtem und besetzten Land eine Nachkriegsperspektive, indem sie die Nation zur Teilnahme an der Befreiung des Landes aufrief und die Auflösung der faschistischen Organisationen, die Aufdeckung der Kriegsverbrechen, sowie die Rekrutierung der volksfeindlichen Gesetze und Maßnahmen mit gleichzeitiger Absicherung der demokratischen Freiheitstechte versprach. Weiters sollte – im Falle einer Machtübernahme – eine radikale Landreform eingeführt, der Einfluss des Großkapitals gemindert und die soziale Lage der Arbeiter und Bediensteten verbessert werden. Mit Versprechen besiegelte man die Sicherung des Streikrechts durch gesetzliche Maßnahmen, die Zusammenarbeit mit den Nachbarstaaten und alliierten Großmächten. Eine eindeutige Lage der möglichen Abhängigkeit und des Autoritätsverlusts ließ die Freundschaft zur Sowjetunion erahnen.⁷³

Die *Vorläufige Nationalversammlung* rief am 21. Dezember 1944 die *Vorläufige Nationalregierung* ins Leben. In der Nationalversammlung verkörperten die drei linken Parteien (MKP, SZDP (Sozialdemokratische Partei), NPP (Nationale Bauernpartei)⁷⁴) die absolute Mehrheit. Der Waffenstillandsdiktat (18. Januar 1945) ermöglichte den zunehmenden Einfluss der Sowjetunion in Ungarn, und zusätzlich noch durch die

⁷⁰ Vgl. Ebda. S.228

⁷¹ Vgl. Ebda. S.36

⁷² Anm.: die Abkürzung von *Magyar Kommunista Párt*. Ab diesem Punkte werde ich die ungarischen Initialen verwenden.

⁷³ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. (In der Reihe: *A TUDOMÁNY-EGYETEM*, Untergeordnete Reihe: *A MAGYAR TÖRTÉNELEM*) Budapest: Kulturtrade, 1998. S.12

⁷⁴ Anm.: SZDP ist das Kürzel für *Szociáldemokrata Párt*, NPP ist das von *Nemzeti Parasztpárt*.

Einrichtung des *Alliierten Kontrollkomitees* (SZEB⁷⁵). Die MKP erlebte eine Blüte seiner Organisationsentwicklung.⁷⁶ Sie begann bereits in demselben Jahr mit der Ausgrenzungspolitik gegenüber anderen Parteien: zuerst ließ sich aber die populäre und akzeptable Zukunftsperspektive offenbarende *Partei der Unabhängigen Kleingutbesitzer* (FKGP⁷⁷) nicht leicht in die Ecke drängen.⁷⁸ Nachdem die Kommunisten die Wirtschaftslenkung zu sich gerissen haben, kam das sog. Linke Block – aus dem Zusammenschluss der MKP und SZDP – zustande: für den Schutz der Landreform, für die Säuberung der Verwaltung von „reaktionären Elementen“, den Kampf gegen den rechten Flügel der FKGP und für die Durchführung der Verstaatlichungspolitik. Mit diesem Moment wurde die „*Salami-Taktik*“ (o. „Aufstückelungspolitik“) eingeleitet.⁷⁹ Neben der Tatsache dass der Friedensvertrag unterschrieben wurde und sich Ungarn außenpolitisch isolierte, Maßnahmen und Pläne der MKP wurden radikal durch die eindeutige Formulierung die bürgerliche Politebene aus der Machtkoalition auszuschließen. Einen nächsten Schritt zur totalen Machtübernahme bedeutete die sog. „*Blauzettel-Abstimmung*“. Durch diesen Wahlbetrug wurde die MKP zur größten Partei des Landes.⁸⁰

Die zwischen 1947 und 1948 entstandene Scheinkoalition wurde durch das Zusammenschmelzen der MKP und SZDP in die MDP⁸¹ (*Partei der Ungarischen Arbeiter*) abgelöst. Durch diesen Akt sollten folgende Ziele erreicht werden: die Hebung des Lebensniveaus, die Entwicklung der heimischen Produktionskräfte, die Erhöhung der landwirtschaftlichen Produktion, weitere Senkung und Annullierung der aus der Ausbeutung stammenden Einkommen, die Ausbreitung der Planwirtschaft und planwirtschaftliche Zusammenarbeit mit der Sowjetunion und den volksdemokratischen Staaten. Die Außenpolitik sollte sich auch diesen, zuletzt genannten „Partnern“ zuwenden.⁸² Mátyás Rákosi, als erster Sekretär der MDP sprach sich für das „[...]“

⁷⁵ Anm.: SZEB steht für *Szövetséges Ellenőrző Bizottság*.

⁷⁶ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.13ff.

⁷⁷ Anm.: FKGP steht für *Független Kisgazdapárt*.

⁷⁸ Vgl. Ebda. S.40ff.

⁷⁹ Vgl. Ebda. S.57ff.

⁸⁰ Vgl. Ebda. S.76ff.

⁸¹ Anm.: MDP steht im Ungarischen für *Magyar Dolgozók Pártja*

⁸² Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.97ff.

Umsteigen auf die „totale“ Proletardiktatur, genauer gesagt auf das sowjetische, auf das Einparteiensystem“⁸³ aus.

Nach den Wahlen am 15. Mai 1949 konnte sich die Arbeiterpartei als Staatspartei behaupten. Im August wurde die Verfassung der Ungarischen Volksdemokratie von der Landesversammlung akzeptiert, die im wesentlichen nichts anderes als die Abschrift der sowjetischen Verfassung aus dem Jahre 1936 war. Ende Dezember 1949 ging der Verstaatlichungsprozess zu Ende. (Die durchführende, rechte Hand des Innenministeriums repräsentierte die Brachialgewalt des ÁVH⁸⁴ (*Behörde für Staatssicherheit*).) Ab 1949 begann eine Reihe von Schauprozessen, es wurden 12 704 Menschen – in der Zeitintervalle 1950-1951 – aus der Hauptstadt „vertrieben“ und zahlreiche in Arbeitslager interniert.⁸⁵ „Zwischen 1945 und 1953 wurden 758.611 Personen [...] überwiegend aus politischen Motiven abgeurteilt bzw. Strafmaßnahmen ausgesetzt.“⁸⁶ Unter solchen Umständen von Demokratie zu sprechen kann einem mehr als widersprüchlich vorkommen, doch den ersten Mann des Staates sollte dies nicht hindern folgende Äußerung zu tätigen: „[...] wir werden alles tun, um den Rahmen der Demokratie mit dem größtmöglichen sozialistischen Inhalt zu füllen. Das wird den Prozeß (sic!) beschleunigen, der die Menschheit zum Sozialismus führt.“⁸⁷

Für eine der größten Fehlmaßnahmen hält die Historiographie das wirtschaftspolitische Konzept der Selbstversorgung. Für deren Verwirklichung waren die ungarischen Umstände äußerst unvorteilhaft. Große Ungleichheiten ergaben sich sowohl zwischen den einzelnen Industriezweigen, als auch zwischen Produktion, Verteilung und Aufarbeitung. Zwangsimport ging mit Zwangsexport einher (– die aber nicht von einem hohen Lebensstandard gefolgt wurde), wodurch Ungarn in eine Abhängigkeitskette zur Sowjetunion eingebunden wurde. Es kam weiters zu einer Bedeutungszunahme der „administrativen Apparatur“.⁸⁸ Hierzulande hat unter der Führung von József Révai die

⁸³ Rákosi zitiert nach Izsák, Ebda. S.101

⁸⁴ Anm.: ÁVH steht im Ungarischen für *Államvédelmi Hatóság*

⁸⁵ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.103ff.

⁸⁶ Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien*. S.9

⁸⁷ Rákosi zitiert nach Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.50

⁸⁸ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.115ff.

Phase des sozialistischen Realismus nach Ždanovs Rezept begonnen, die „Stunde der kulturellen Planwirtschaft hat geschlagen“⁸⁹.

Die Nachstalinistische Welle hat auch Ungarn erreicht, doch außer kleineren „Korrekturen“, distanzierte sich Rákosi von der Einführung neuer Reformen, die eine tatsächliche Wende hätten bringen können. Die Quantität der Industrialisierung sollte dennoch gemindert werden, man sollte auch die Anzahl der Mitglieder im Staatsapparat und im Militär verringern, sowie die gesetzliche Ordnung wiederherstellen. Mit diesen Maßnahmen und mit der Ernennung Imre Nagys zum Ministerpräsidenten wurde der erste ungarische (bzw. dem bisherigen Staatssystem kritisch gegenüberstehende) Reformversuch eingeleitet.⁹⁰

Diese Periode wird in der ungarischen Fachliteratur mit *Reformkommunismus*⁹¹ bezeichnet, doch der Begriff *Nationalkommunismus*⁹² von Brzezinski wäre passender, da nach dessen Grundprinzip sowohl wirtschaftliche, als auch politische Konzepte auf die *nationalen* Verhältnisse angewendet werden sollten. Neben den bereits oben genannten Zielen, sollten auch die Beschwerden der Bauern gemindert und die Internierungslager aufgehoben werden. Wirtschaftliche Grundbestrebungen waren die Akzentverschiebung zugunsten der Leicht- und Lebensmittelindustrie.⁹³ Imre Nagy war die „persönliche Alternative“⁹⁴ zur alten Parteiführung von dem weiter oben berichtet wurde. Er verstand die ländliche Bevölkerung, den städtischen Kleinbürger und wollte sie in die (neue) Politik der Partei einbinden.⁹⁵ Man kann also sagen, dass ab diesem Punkt die politische Praxis und Theorie vorrangig von innenpolitischen Faktoren beeinflusst wurde. Nagys Programm zog intellektuelle Kreise an, „die bisher geschwiegen hatten. Das ungarische Leben nahm nach und nach den Charakter gesellschaftlicher und politischer Vielfalt an

⁸⁹ Révai zitiert nach Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. Budapest: Holnap, 2006. (Orig. Frankreich: Editions Complexe 1981). S.59

⁹⁰ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.120ff.

⁹¹ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.69

⁹² Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. u.a. S.238

⁹³ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.66ff.

⁹⁴ Siehe Seite 13 dieser Arbeit oder vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.224

⁹⁵ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.11

[...]“.⁹⁶ Diese Vielfalt dehnte sich auf den kulturellen Bereich aus, berührte nicht nur Literatur, sondern auch Theater.

Im Sommer und Herbst 1954 stellten dennoch die wirtschaftlichen Schwierigkeiten das größte Problem dar, dies bedeutete aber nicht automatisch den Popularitätsverlust von Imre Nagy. Doch die radikal linke Opposition innerhalb der Partei⁹⁷ konnte dies nicht dulden, und bereitete sich auf einen Gegenschlag vor. Die Sowjetführung schien gegen den „parteifeindlichen“ Nagy Stellung zu nehmen. Der Beschluss der Sitzung der Partei am 2-4. März 1955 verurteilte die Tätigkeit Nagys und erzwang seinen Rücktritt. Den Posten des Ministerpräsidenten übernahm – in der Krisensituation der Außenhandelsverschuldung – András Hegedűs.⁹⁸

Ein Teil der kommunistischen Bildungselite schloss sich nicht mehr mit Rákosi kurz, sondern widmete sich weiterhin der heftigen Kritik gegenüber das Regime. Im Herbst 1955 verlangte man nach Aufhebung der administrativen Maßnahmen im Kulturleben. In diesen Kreisen verbreitete sich die antistalinistische Bewegung mit rasanter Geschwindigkeit. Den zentralen, geistigen Ort für solche Meinungsartikulation bildete der *Petőfi-Kreis*⁹⁹.¹⁰⁰ Bei der Untersuchung von Archivmaterial – auf egal welcher Ebene der Kunst und Kultur – findet man fortwährend die Rückschlüsse auf Beschlüsse des XX. Kongresses der KPdSU.¹⁰¹

Zu einer explosionsartigen Radikalisierung, nicht nur der Gedankenwelt der Gesellschaft kam es durch die Nachrichten aus Polen. Denn diese „bestärkten die Ungarn in dem Glauben, daß (sic!) der Stalinismus im gesamten Block zu Grabe getragen werde[n]“ kann. Durch das Erkennen dieser Situation wendete sich die Sowjetführung von Rákosi ab.¹⁰² Sie entschieden sich Rákosi von seinem Posten zu entfernen und die Personenkonstellation innerhalb der MDP partiell abzuändern.¹⁰³ Die euphorische Grundstimmung der Ungarn kann man leicht nachvollziehen: die „[...] Verwirklichung

⁹⁶ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.235

⁹⁷ Anm.: Trennungsmoment innerhalb der Partei konnte man an der Interpretation des *Juni-Beschlusses* festmachen, der die Phase des Nationalkommunismus einleitete

⁹⁸ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.124ff.

⁹⁹ Anm.: im Ungarischen *Petőfi-kör*

¹⁰⁰ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.130ff.

¹⁰¹ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.79

¹⁰² Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.242f.

¹⁰³ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.132

der Alternative, die nicht nur erreichbar, sondern sogar von den Sowjets gebilligt schien.“¹⁰⁴

Im Herbst 1956 aktivierte sich die politische Opposition und Imre Nagy fand wieder seine rechtmäßige Stelle in der Partei. Nach der erneuten Beisetzung von László Rajk¹⁰⁵ (6. Oktober 1956), organisierten die Studenten eine Demonstration bei dem Batthyány-Gedenkköllicht. Hier wurden zum ersten Mal die Forderungen der späteren Oktoberrevolution artikuliert: Wahlen im Mehrparteiensystem, Ernennung Nagys zum Ministerpräsidenten, Abzug der sowjetischen Truppen, Überprüfung des landwirtschaftlichen Einreichsystems, Wiedereinführung des Kossuth-Wappens und Entfernung der Stalin-Statue. Für die Bekräftigung dieses Forderungskatalogs und als Solidaritätserklärung mit der polnischen Freiheitsbewegung wurde eine Demonstration für den 23. Oktober vorgesehen.¹⁰⁶

Die ungarische Gesellschaft hatte niemals die [...] letztendlich auf Zwang und Gewalt beruhenden sozialistischen Regelmechanismen und Institutionen legitimiert. [...] Aus dieser „Kohabitation“ entstanden die „zweite Gesellschaft“ und die „zweite Kultur“, die im komplexen Zusammenspiel mit solchen „selbstmörderischen“ Dysfunktionen des Realsozialismus wie „zweite Politik“ und „zweite Wirtschaft“ zur Implosion des Systems führten. [...] Die ungarische Gesellschaft wurde nicht nur „von oben“ korumpiert, sie korumpierte selbst die Machtsäulen des Systems bis zu deren Spaltung und Zusammenbruch.¹⁰⁷

Hiermit sei also zum Abschluss dieses Kapitels der Aspekt des Politischen herbeigeführt. Diese – fast idealisiert-utopische – Sicht der ungarischen Gesellschaft als Opponent der „Übermacht“ in der kommunistischen Ära, wendet Józsa an um den Prozess des Gesellschaftsbenehmens bis zur Wende zu erklären bzw. zu symbolisieren. Es wird der indirekte Widerstand (nach dem Aufstand bis 1989) beschrieben, nicht die direkte und aktive Reaktion der 1956er Revolution gepriesen. Dennoch enthält dieses Statement Aspekte, die die soziale Stimmung der frühen 1950er Jahre repräsentieren.

¹⁰⁴ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.244

¹⁰⁵ Anm.: Rajk war 1946-48 ungarischer Innenminister, bis Mai 1949 Außenminister. Er startete selbst mit den ersten Schauprozessen, aber wurde als Resultat von einem, – mit dem Stigma eines „imperialistischen Agenten“ und „Titoisten“ – 1949 unschuldig verurteilt und hingerichtet. Als Opfer des Stalinismus wurde er später rehabilitiert.

¹⁰⁶ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.134f.

¹⁰⁷ Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien*. S.24

Doch ohne Kritik kann man diese Zeilen nicht hier stehen lassen, da die Frage der Gemeinschaft an den Verbrechen des Stalinismus auch aufkommt. Antworten darauf soll (später) das Theater anbieten.

VI. Das Politische

VI.1. Instrumentarium für die Analyse: Grundbegriffe

Nach der Erwähnung und Kontextualisierung der neuen Diskurstheorie als methodische Grundlage für die Entwicklung eines Begriffs des Politischen soll hier eine detaillierte Behandlung der Thematik folgen. Um diesen Forschungsbereich auf die Revolution

selber, aber hauptsächlich auf das Gebiet des Theaters anzuwenden, sollen grundlegende Begriffe – wie Hegemonie, Artikulation, Antagonismus, (radikale) Demokratie und das Politische - eingeführt und erläutert werden.

Der Begriff der *Hegemonie* wird zuerst aus der kommunistischen Sicht von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe behandelt. Auf der einen Seite nimmt sie aus dieser Perspektive eine negativ-autoritäre Position ein, da Masse und die führende „Kaste“ als zwei getrennte Einheiten wahrgenommen und verstanden werden. Doch auf der anderen Seite wohnt dieser Konzeption eine demokratischere Tendenz inne.¹⁰⁸ „Während die demokratische Praxis der Hegemonie die Transparenz des Repräsentationsprozesses immer mehr in Frage stellt, hat die autoritäre Praxis den Boden dafür bereitet, daß (sic!) das Repräsentationsverhältnis der grundlegende politische Mechanismus wird.“¹⁰⁹ Es verwundert nicht, dass Hegemonie eben aus dieser leninistischen Sicht heraus artikuliert wird, da das letzte Zitat genaugenommen politische Grundverfahrensweisen der Kommunisten im Ungarn der 1950er Jahre – und natürlich auch die der nachrevolutionäre Periode – beschreibt. Obwohl die sozialistische Weltansicht eine Gleichheit aller gesellschaftlichen Schichten besagt, bezeugt die Geschichte doch die Unterscheidung von Geführten und Führenden. Diese Unterscheidung wird auch – durch den Repräsentationsprozess – durch die *Sichtbarmachung* dieser Trennung bestätigt. In Ungarn kann man dies u.a. an der stalinistischen Machtsymbolik und am Personenkult festmachen.

Hegemonie beinhaltet eine Trennung der Gesellschaft in verschiedene soziale Sektoren, dem stellen Laclau und Mouffe das Konzept der *Demokratie* entgegen. Die *die Gesellschaft als klassenloses strukturelles Ganzes* versteht.¹¹⁰

Die beiden Theoretiker beteuern, dass „[...] der Begriff der Hegemonie ein theoretisches Feld voraussetzt, das durch *Artikulation* bestimmt wird [...]“¹¹¹. Weiters sprechen sie von *artikulatorischer Praxis*, die eine immense Bedeutung für die Konstruktion des Sozialen

¹⁰⁸ Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.95f.

¹⁰⁹ Ebda. S.101

¹¹⁰ Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.104

¹¹¹ Ebda. S.139

innehat: „[...] soziale Verhältnisse konstituiert und organisiert.“¹¹² Artikulation wird jene Praxis genannt „die eine Beziehung zwischen Elementen so etabliert, daß (sic!) ihre Identität als Resultat einer artikulatorischen Praxis modifiziert wird. Die aus der artikulatorischen Praxis hervorgehende strukturierte Totalität nennen wir *Diskurs*.“¹¹³ Der Diskurs selber knüpft sich an die *Offenheit des Sozialen*, ist durch dessen Endlosigkeit gekennzeichnet. Doch die artikulatorische Praxis lässt gewisse Konstruktionen von Knotenpunkten zu, „die Bedeutung teilweise fixieren.“¹¹⁴ Ab diesem Punkt wird von Artikulation im Forschungszusammenhang der Arbeit – also in der durch kommunistische Politik stigmatisierten ungarischen Gesellschaft – dann gesprochen, wenn Qualitäten der artikulatorischen Praxis vor und in der Revolution 1956 aufkommen. Darunter meine ich nicht nur Meinungsäußerungen in der vorrevolutionären Presse der 1950er Jahre und die während des Aufstands, sondern auch ähnliche (vermittelnd-kommunikativen) Praxen in und durch die Dramen der Veränderung. Da sowohl Presse (auch der Rundfunk), als auch Theater (auf dem damaligen, bereits angesprochenen Status beruhend) eine breite Masse erreichen konnten, konstruierte man dadurch das Soziale und die Identität. Das Entstehen eines *antistalinistisch-demokratischen Diskurses* kann man an den vermittelten Inhalten und Bedeutungen dieser Periode festmachen.

Laclau und Mouffe führen den Begriff des *Antagonismus* ein, mit seiner Existenz außerhalb der Gesellschaft. „[...] sie [die Antagonismen] konstituieren die Grenzen der Gesellschaft und deren Unmöglichkeit, sich vollständig zu konstituieren.“¹¹⁵ Antagonismus ist „die Negation einer gegebenen Ordnung, ist ganz einfach die Grenze dieser Ordnung [...]“¹¹⁶. Doch für uns erscheint der Aspekt des Antagonismus am fruchtbarsten, der die Instabilität eines Gesellschaftssystems anspricht. Wenn letzteres auftritt erhöht sich die Chance für die Entstehung von Antagonismen. Es handelt sich unter den zu thematisierenden ungarischen Gegebenheiten um ein Feld von antagonistischem Verhalten bzw. Artikulation. Oppositionelle Forderungen werden an das sozialistische Machtsystem – das die (reinen) ideologischen Versprechen nicht zu

¹¹² Ebda. S.143

¹¹³ Ebda. S.155

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S.165

¹¹⁵ Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.181

¹¹⁶ Ebda. S.182

erfüllen pflegte und durch den (der Großteil) der Gesellschaft Desillusionierung erfuhr – gestellt.

Von *hegemonialer Artikulation* kann man sprechen, wenn antagonistische Kräfte am Werk sind und eine Instabilität zwischen ihren Grenzen herrscht.¹¹⁷ Wahrscheinlich lässt sich auch dieser Begriff der Diskurstheorie auf Ungarn anwenden, da Verschwommenheit unter artikulatorischen Mechanismen und Inhalten präsent war. Neben hegemonialer Artikulation lässt sich auch der *demokratische* und *populare Kampf* einführen: „Wir werden folglich dann von *demokratischen* Kämpfen sprechen, wenn diese eine Pluralität politischer Räume implizieren und *popularen* Kämpfen, wo bestimmte Diskurse *tendenziell* die Spaltung eines einfachen politischen Raumes in zwei entgegengesetzte Felder konstruieren.“¹¹⁸ Die Suche nach einem Äquivalent muss das Dasein von popularen Kämpfen im kommunistischen Ungarn untersagenn, da dies die Situation trivialisieren würde. Aber ob man durch die verschiedenen Stimmen der Revolution beispielsweise über einen demokratischen Kampf (einer Idealform sozialen Konflikts) sprechen kann, wäre lohnenswert im Späteren zu untersuchen. Zuvor sollte aber geklärt werden ob man unter „politischen Räumen“ verschiedene Ebenen der Artikulation oder nur Formen deren, verstanden werden. Nach Laclaus und Mouffes Verständnis ist Hegemonie ein tolerantes Feld, indem auch einander entgegengesetztes Gedankengut angenommen und akzeptiert wird. Mit diesem Schritt der Theorie wird für Hegemonie das *Feld des Politischen* geöffnet.¹¹⁹ Bei der Anwendung dieser Gedanken auf die '56er Revolution, kann man wahrscheinlich von einer hegemonialen Formation reden, da – wie es die spätere Analyse zeigen wird – heterogene, antagonistische Artikulation für den gemeinsamen Zweck nicht nur geduldet, sondern auch akzeptiert wurde.

Eine erste Definition vom Politischen wird eingeführt die einen Handlungstypus darstellt

[...] dessen Ziel die Transformation eines sozialen Verhältnisses ist, das ein Subjekt in einem Verhältnis der Unterordnung konstruiert. [...]

¹¹⁷ Vgl. Ebda. S.194

¹¹⁸ Ebda. S.196

¹¹⁹ Vgl. Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.198

[...] das Problem des Politischen [!] das Problem der Einrichtung des Sozialen ist, das heißt der Definition und Artikulation sozialer Beziehungen auf einem kreuz und quer von Antagonismen durchzogenen Feld.¹²⁰

Auf dieser Weise berührt die Konzeption des Politischen auch das Impulsfeld bzw. den Akt des Aufstandes, indem sich das Kollektiv (als Subjekt, antagonistische Gruppierungen bildend) gegen die bestehende soziale Ordnung auflehnt um sie neu zu schaffen.

Im weiteren Verlauf ihrer Untersuchungen wendet sich die Diskurstheorie dem Verständnis von *Demokratie* zu – die hier als Idealform vorgestellt werden soll und mit historischen Fakten weniger, als mit Theorien und Ideen des Ungarn der 1950er Jahre untermauert werden kann.

Ganz am Anfang wird festgemacht, dass die wesentliche Bedingung dieser politischen Form das Verhindern von Machtkonzentration ist. Weiterhin zählt neben Gleichheit und Freiheit auch der Sozialismus zu den Bestandteilen einer *radikalen* und *pluralen Demokratie*, wie sie von Laclau und Mouffe entwickelt wurde.¹²¹ Diese soll

[...] aus einer transzendenten Ordnung hervorgehen, und [wo es] kein Zentrum mehr gibt, das Macht, Recht und Wissen zusammenbindet, [nur dann] wird es möglich und notwendig [sein] bestimmte Räume durch hegemoniale Artikulation zu vereinheitlichen. Diese Artikulationen werden jedoch, da es keinen höchsten Garanten mehr gibt, immer partiell und umkämpft sein.¹²²

Somit wird die Bedeutung von sozialen Mechanismen, ihre Artikulation als Notwendigkeit anerkannt. Doch um das Feld des Demokratischen nicht zu verlassen soll eine ständige, erneute und neu geschaffene Artikulation zur allgemeinen Praxis werden. Die – bereits thematisierte – Offenheit des Sozialen soll dadurch institutionalisiert werden. Demokratie als universalistischen bzw. universalisierenden Diskurs zu verstehen gilt nach den Theoretikern als Tabu.¹²³ Genau – wie es im Falle der frühen Geschichte des sozialistischen Ungarn oft war – dies gilt auch für einen anderen theoretischen

¹²⁰ Ebda. S.211f.

¹²¹ Vgl. Ebda. S.242ff.

¹²² Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus..* S.254

¹²³ Vgl. Ebda. S.255ff.

Bereich: für die implizite „Behauptung eines privilegierten Zugangspunktes zu „der Wahrheit“, die nur von einer begrenzten Zahl von Subjekten erreicht werden kann.“¹²⁴ (Am Rande sei es erwähnt, dass eine solche Konzeption von Wahrheit genau der gegenübersteht, welche in dieser Arbeit als einer der Grundprinzipien thematisiert werden soll. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit einem Konzept der Wahrheit, die neben der Gesellschaft und Kunst steht – nicht nur in seiner moralischen, sondern auch faktisch-bedingten Tendenz.)

Mit einem Schlusszitat zu diesem Konzept der *Dekonstruktion des Marxismus*¹²⁵ soll auch die Wahl der Diskurstheorie als Instrumentarium für eine Konzeption des Politischen begründet werden. Da es sich um eine Alternative der politischen Linke handelt, gelten die bisher ausgeführten Gedanken als eine direkte *Reaktion auf eine in der Praxis fehlgeschlagenen Ideologie*, die ihren Kontakt zur Idee des Sozialismus trotz alledem nicht verloren hat.

[...] jedes Projekt für radikale Demokratie [enthält] notwendigerweise eine sozialistische Dimension [...] es verwirft jedoch die Vorstellung daß (sic!) aus dieser Abschaffung [Anm.: von Klassenunterschieden] notwendig die Beseitigung anderer Ungleichheiten folgt. Infolgedessen sind die Dezentrierung und die Autonomie der verschiedenen Diskurse und Kämpfe, die Vervielfachung von Antagonismen und die Konstruktion einer Pluralität von Räumen, in denen sie sich bekämpfen und entwickeln können, die Bedingungen *sine qua non* der Möglichkeit, daß (sic!) die verschiedenen Komponenten des klassischen Ideals des Sozialismus [...] erreicht werden können.¹²⁶

Mouffe verfasst 2005 ein weiteres Werk über das Politische, jedoch unter einem anderen Aspekt. In diesem dünnen Büchlein (*Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*) wird der Akzent auf die Dimension des Antagonismus verschoben und es wird versucht von dessen Seite das Politische und Demokratische zu definieren. Ihr Konzept des Antagonismus ist für die Bezeichnung des Politischen von wesentlicher Bedeutung. Er steht da, als konstitutives Element vom Sozialen¹²⁷. „Demokratie erfordert eine Form

¹²⁴ Ebda. S.260

¹²⁵ Anm.: wie der Titel des bisher oft zitierten gemeinsamen Werkes von Laclau und Mouffe heißt

¹²⁶ Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*. S.260

¹²⁷ Vgl. Mouffe, Chantal. *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Aus dem Englischen von Niels Neumeier*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007; (Orig. 2005). S.16

der Wir-Sie-Unterscheidung, die mit der Anerkennung des für die moderne Demokratie konstitutiven Pluralismus vereinbar ist.“¹²⁸ Weiters beteuert sie, dass „[...] die Wir-Sie-Unterscheidung – die [...] der Bildung politischer Identitäten – immer zum Ort eines Antagonismus werden kann.“¹²⁹ Mouffe unterscheidet in ihrer Theorie zwischen Antagonismus und dem Idealzustand des *Agonismus*. Antagonismus repräsentiert nach diesem Verständnis „[...] eine Wir-Sie-Unterscheidung [...] in der sich Feinde ohne irgendeine gemeinsame Basis gegenüberstehen [...]“, wohingegen Agonismus für eine „[...] Wir-Sie-Beziehung [steht], bei der die konfligierenden Parteien die Legitimität ihrer Opponenten anerkennen, auch wenn sie einsehen, daß (sic!) es für den Konflikt keine rationale Lösung gibt.“ Demnach könnte man „als Hauptaufgabe der Demokratie [...] die Umwandlung des Antagonismus in Agonismus ansehen.“¹³⁰

Im agonistischen Kampf [...] steht die Konfiguration der Machtverhältnisse selbst auf dem Spiel, um welche herum die Gesellschaft strukturiert ist. Es ist ein Kampf zwischen unvereinbaren hegemonialen Projekten, die niemals rational miteinander versöhnt werden können. Die antagonistische Dimension ist dabei immer gegenwärtig, es ist eine reale Konfrontation, die allerdings durch eine Reihe demokratischer, von den jeweiligen Gegnern akzeptierten Verfahrensweisen reguliert wird.¹³¹

[...] Antagonismen äußern sich auf verschiedene Weise, und es ist illusorisch zu glauben, sie könnten je aus der Welt geschaffen werden.¹³²

Für meine äußerst heterogene Sicht des Politischen war dieser letzte Beitrag von Chantal Mouffe aus der Perspektive des Antagonismus/Agonismus für die Demokratie wesentlich. Das Grundkonzept einer Demokratie, die auf Pluralismus beruht, negiert die Tendenz des kommunistischen Regimes in Ungarn sich als (Volks-)Demokratie zu definieren. Eine Starrheit in der Methodik der politischen Durchführung und in der Ideologie des (Kultur- bzw. Kunst-) Politischen, resultieren vom Konformitätszwang des gesamten Systems. Antagonismus gab es spätestens seit den frühen 1950er Jahren (hauptsächlich nach dem Beschluss des XX. Parteikongresses 1953) innerhalb dem

¹²⁸ Ebda. S.22

¹²⁹ Ebda. S.25

¹³⁰ Ebda. S.30

¹³¹ Ebda. S.31

¹³² Mouffe, Chantal. *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. S.43

Bereich des Sozialen bzw. dem der Kunst, diese wurde aber nicht legitimiert, so konnte sich keine agonistische Dimension entfalten.

Erreichen wollte man diesen fast utopisch erscheinende Ebene des Agonismus oder besser gesagt, die Legitimation und Akzeptanz der Meinungen bzw. Forderungen, auf eine radikale und sehr direkte Weise, im Verlauf der Revolution. Doch eine noch aussagestärkere Dimension räumte für sich das *Kritisch-Artikulatorische* ein. Nicht nur in den zeitgenössischen Medien, sondern auch auf den Bühnen der Theater.

VI.2. Die Bedeutung des Politischen für das Theater

Im vorigen Unterkapitel wurde bei der Darstellung der Grundbegriffe bereits auf das Politische im Theater eingegangen. Wir haben festgestellt, dass hegemoniale Formationen auch im Theaterbereich präsent sind, indem sie für die Repräsentationsprozesse des Systems förderlich sind, die Unterordnungsschemata sichtbar machen. Dies kann konkret durch die Aufführung von kommunistischen Propagandastücken, durch Organisation von Diskussionen im Theater, die sich mit marxistisch-leninistischem Gedankengut befassen, oder indirekt durch die Öffnung des Theaters für den Personenkult, indem führenden Parteimitgliedern Sitzplätze reserviert werden, die dem Prinzip von Sehen und Gesehen-Werden entsprechen.

Artikulatorische bzw. agonistische Praxis macht sich auch im Theater bemerkbar, indem sie durch die Aufführung von den Dramen der Veränderung, durch das Benehmen seiner SchauspielerInnen, durch die oppositionelle Meinungsvermittlung der theatertheoretischen Presse und durch die in der Revolution gespielten Rolle, zur Konstruktion eines antistalinistisch-demokratischen Diskurses beigetragen hat.

Zu einer Legitimation – auf der oben genannten Weise – kommunizierten Inhalte der theatralischen Artikulation kam es nicht, so konnte sich keine agonistische Dimension herausbilden. Doch kann man trotzdem von einer Rolle des Theaters bei der Entwicklung einer Konzeption des Politischen sprechen, da sie – in den Jahren vor dem Aufstand – eine kritische Artikulation entfaltete und diesen Bereich der Kunst sprechen ließ. *Die Stummheit der stalinistischen Ära bekam auch eine theatralische Stimme.*

Man wollte im und durch das Theater eine Reform, eine Veränderung erreichen, die sich aber – hauptsächlich in den Tagen der 1956er Revolution – auf das Gebiet des Sozialen ausdehnte und organischer Bestandteil eines Demokratiebestrebens wurde.

Doch nicht nur diese eine Meinung existiert, wenn man sich die Frage nach dem Potenzial des Theaters für das Politische stellt. István Szabó argumentiert mit den eingeschränkten Möglichkeiten des ungarischen Theaters in den 1950er Jahren, so dass es nur mit Verspätung und indirekt auf die politischen Veränderungen reagieren konnte. Doch im weiteren Verlauf seines Aufsatzes wird seine Stimme doch etwas nachgiebiger. Weiterhin besteht er auf seine These des komplexen institutionellen Rahmens vom Theater, dass seine Reaktion auf das Zeitgeschehen – durch die organisatorische Ordnung, den betriebsartigen Betreiben und strengen Planmäßigkeit – verlangsamt wird. Szabó beharrt darauf, dass Theater keinen Masseneinfluss bewirken kann, keinen gesellschaftlichen Effekt, der die vier Wände der Institution verlässt.¹³³

Ausgenommen die Situation in der es auf die aktuellen historischen Ereignisse schnell, also gleichzeitig reagieren kann. In diesem Fall verstärkt es die politischen Aussagen, ist agitativ, wiegelt auf, bestärkt die Emotionen, aber genauso kann es ein Mittel für die Kanalisierung von Affekten darstellen, oder Druck ableiten.¹³⁴

Im traditionellen Sinne wird das Theater zum Artikulierenden von Politischem oder gar Demokratischem, indem es z.B. ein Stück aufführt das Zeitprobleme aufdeckt und somit eine Kritik am jeweiligen Machtsystem übt. Diese Art von artikulatorischer Praxis, würde ich das *direkt Politische*¹³⁵ nennen. Man kann aber konträr dazu auch von einem Akt des *indirekt Politischen*¹³⁶ reden. Dies würde den Prozess bezeichnen, durch den das Theater zum öffentlichen Diskurs wird¹³⁷. Es kann beispielsweise dadurch geschehen, dass eine skandalöse Aufführung eines Stückes zum öffentlichen Thema wird. Zu diesem Bereich gehört aber auch der Übergang einer öffentlichen artikulatorischen Praxis im Rahmen eines politischen Aktes in die „verschlossenen“ Räume des Theaters. Die erneute,

¹³³ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*. <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>. Zugriff: 29.11.2009

¹³⁴ Ebda.

¹³⁵ Anm.: ein von mir eingeführter und geprägter Begriff

¹³⁶ Anm.: ein von mir eingeführter und geprägter Begriff

¹³⁷ Anm. des Betreuers: Kann das Theater zum öffentlichen Diskurs werden? Oder diesen nur befördern?

feierliche Beisetzung László Rajks am 6. Oktober 1956 mündete in einer schweigsamen Massendemonstration gegen die Sünden des Stalinismus und fand ihren Höhepunkt in der Premiere von József Gális *Freiheitsberg*.

Politisch (konkret) definiert ist auch der Akt des kommunistischen Regimes, der ein Unterordnungssystem - durch die Strenge der künstlerischen, kulturellen Zäsur - schuf. Das Theaterstück erreicht somit den Rezipienten durch den Filter der Kunstpolitik der Partei. Dadurch wird das Theater zur Marionette der Artikulation von künstlich-politischem Gedankengut.

In zeitgenössischen Referaten, Theaterdiskussionen und Zeitungsartikeln kommt der Aspekt des Volkes auf, der mit dem Autor zusammengefunden hat.¹³⁸ Ein grundlegender sozialistischer Gedanke ist, dass das Volk (s)eine Stimme durch den Autor bekommt¹³⁹. Mit dem Prinzip „den Stummen eine Stimme zu Verleihen“ berühren wir ebenfalls den Bereich des Politischen. Dennoch ist es problematisch, weil der Akt der eigenständigen, unabhängigen Meinungsartikulation einer Schicht der Bevölkerung untersagt wird.

Der Konkretheit von politischem Handeln bringt uns eine Aussage von Dr. Eszter Élthes näher, die behauptet, dass das Nationaltheater in den Zeiten vor der Revolution einem Widerstandslager gleichkam. Sie betrieb eine sehr lange und durchgehende Recherche im Nationalarchiv, aber fand keinen einzigen schriftlichen Nachweis – der vom Nationaltheater kam und – die den Signierenden der jeweiligen Anweisung nicht lächerlich machte, oder in irgendeiner Form nicht Widerstand zeigte.¹⁴⁰ Das widersprüchliche an dieser Aussage ist, dass sie für die Periode unter Direktor Tamás Major galt und dass dieses Theater unter der striktesten kommunistischen Kontrolle stand. Beweisen möchte Élthes im Nachhinein – genau wie ihr Mann Ferenc Bessenyei – dass neben der künstlerischen Diktatur, auch eine artikulorisch-antagonistische Praxis dem Nationaltheater zugesprochen werden kann.

Es wurde versucht in diesem Kapitel einen Überblick über verschiedene Perspektiven zu schaffen, die die Bedeutung des Politischen im Theater beweisen können.

¹³⁸ Vgl. „Színművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juli/August 1954). S.305

¹³⁹ Anm.: Das Volk bekam auch in den zeitgenössischen ungarischen Stücken eine Stimme verliehen, da ihre Unterdrückung beispielsweise oft thematisiert wurde. Siehe György Dózsa oder *Fackelflamme*

¹⁴⁰ Bessenyei Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.“ *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

VII. Wahrheit als Grundprinzip: ein Verlangen der Kunst (und der Gesellschaft)

Auf der Suche nach einem zweiten starken Bindeglied für die Argumentation der Diplomarbeit, stieß ich auf die Dimension der *Wahrheit*. Sie gehört zum Grundverlangen nicht nur der Tage der Revolution, sondern ist auch ein wesentliches Motiv des künstlerischen Diskurses der frühen 1950er Jahre. Die kommunistische (Kunst-)Ideologie spricht sich für die Suche und den Ausdruck der Wahrheit aus, doch im Stalinismus erlitt sie eine Krise und stellte sich in Dienste einer demokratischen Artikulation – auch im Bereich des Theaters.

Der Kommunismus bzw. Lenin selber verstand Wahrheit zweideutig. Als „Übereinstimmung mit der Wirklichkeit und [als] die Übereinstimmung mit dem Klassenbewusstsein des Proletariats.“¹⁴¹

¹⁴¹ Berdiajew, Nikolai. *Wahrheit und Lüge des Kommunismus*. S.114

Der Marxismus-Leninismus beruht auf der Voraussetzung, daß (sic!) die absolute objektive Wahrheit und das subjektive Klassenbewusstsein des Proletariats identisch sind. Das Proletariat ist Träger der Wahrheit, weil es Träger des reinen Gewissens ist, die einzige Klasse, die an der Ausbeutung und Unterdrückung der anderen Klassen nicht teilnimmt.¹⁴²

Doch für unsere Analyse ist in erster Linie die Dimension der Wahrheit von hoher Bedeutung die die Übereinstimmung mit der Wirklichkeit kennzeichnet. Das letztere Verständnis der sozialistischen Ebene der Wahrheit soll eher ihre künstlerische Prägung übernehmen. Zuvor aber noch eine wesentliche Behauptung – das kommunistisch-stalinistische Regime in Ungarn (hier die führende „Kaste“ der Partei) die objektive Wahrheit des proletarischen Klassenbewusstseins für sich beansprucht und für eigene Machtinteressen missbraucht.

Es ist verblüffend wie oft man in der marxistisch-leninistischen Theorie auf das Grundprinzip der Wahrheit trifft – hauptsächlich in Beziehung gesetzt mit der schriftstellerischen Kunst – obwohl es sich faktisch nachprüfen lässt, dass die Partei allzu oft genau das Gegenteil seiner Ideologie wahr werden ließ. Stalin soll sich beispielsweise mit folgender Forderung der Partei an die Schriftsteller gewandt haben: „Schreibt das Wahre nieder!“¹⁴³ Parteipublikationen schließen sich auch diesem Paradigma an: „Die Wirklichkeit, die Darstellung der vollständigen Wirklichkeit: dies verlangt den Sozialismus bauende Volk und die große Aufgabe leitende Partei von dem Schriftsteller.“¹⁴⁴ Lenin hingegen drückte sich listiger und geschickter aus – vor allem wenn es um die Freiheit der schriftstellerischen Artikulation ging: „Jeder hat das Recht zu schreiben oder zu sagen was man auch immer will, was einem nach Gemüt ist – ohne jeglichen Anschein von Beschränkung. Aber Bünde, wie die Partei einer ist, haben das Recht solche Mitglieder auszuschließen, die den Schild der Partei für die Artikulation von parteifeindlichen Sichtweisen nutzen.“¹⁴⁵

Letztere Publikation einer parteinahen Person wurde nicht versehentlich im Mai 1956 veröffentlicht. Diese Zeit knüpft sich sehr eng an die Periode der

¹⁴² Ebda. S.121

¹⁴³ Vgl. Hermann, István. *A magyar drámáért. Tanulmányok*. o.O.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955. S.203

¹⁴⁴ o.A. „Új lendülettel” *Irodalmi Újság*. (24. März 1956) S.1. zitiert nach Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006. S.26

¹⁴⁵ Gergely, Sándor. „Szerkesztgetünk, szerkesztgetünk?...” *Irodalmi Újság*. (19. Mai 1956). S.4 zitiert nach Ebda. S.66

„Revolutionsvorbereitung“. An ihr kann man die Reaktion der MDP auf folgende Erscheinungen von artikulatorischer Praxis nachvollziehen: „Die ungarischen Künstler gingen Hand in Hand mit den Schriftstellern und Journalisten. Sie warben – oft mit dem Mittel der allegorischen Rede - an Gedichtabenden, in Theateraufführungen, auf der Filmleinwand für die Wahrheit des Volkes.“¹⁴⁶

Eine Grundnorm für die Wahrheit der Kunst stellen z.B. die Aussagen von Schiller dar. Er behauptet, dass die Kunst sich nicht mit dem Anschein von Wahrheit zufrieden geben kann, sondern sie *soll auf der Wahrheit selbst aufbauen*. Das Endprodukt der künstlerischen Vision ist wahrer als jede Wirklichkeit und wirklicher als jedes Erfahrbare. Die Kunst nimmt nur das direkt Gegebene für wirklich an, und sieht in der Wahrheit ein übernatürliches Prinzip, die eine tiefgehende und umfassende Widerspiegelung derselben objektiven Wirklichkeit ist.¹⁴⁷

Wir können von nun an von zwei verschiedenen Perspektiven von Wahrheit sprechen, die eine ist die *intakt-korrekte Widerspiegelung der Realität oder Wirklichkeit (Objektivität)* und die andere enthält die hier zuletzt ausgeführte schillersche Dimension. Diese behauptet der Wahrheit *eine rational nicht erfahrbare Ebene, deren kommunizierende Artikulation dem Künstler bzw. dem Kunstwerk vorenthalten ist*.

Das (nicht nur künstlerische) Verständnis von Wahrheit erfährt dann in der Revolution noch eine Erhöhung: „Die Mehrheit der Menschen sind passionierte Wahrheitssucher. Aus diesem Grunde werden sie zum Revolutionär.“¹⁴⁸

¹⁴⁶ Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. o.O.: Geopen, 2006. S.516

¹⁴⁷ Vgl. Lukács, György. „A művészet és az objektív igazság.“ (1934) *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. S.150f.

¹⁴⁸ Tardos, Tibor. „A tengervíz sós.“ zitiert nach Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.77

VIII. Eine Theatergeschichte Ungarns: von der Jahrhundertwende bis zur Verstaatlichung der Theater

VIII.1. Theatergeschichte und das Nationaltheater (1873-1949)

In diesem Kapitel soll eine relativ kurze Theatergeschichte von Ungarn skizziert werden. Auf Vollständigkeit besteht keinerlei Anspruch, da dies sowohl die zeitliche Eingrenzung (1873-1949), als auch die örtlich-institutsspezifische Einschränkung überschreiten würde. Diese Zeitspanne wurde gewählt um (Feind-)Bilder einer überkommenen Schauspielkunst darzustellen und einordnen zu können. Die Beschränkung auf das Nationaltheater erklärt sich aus ihrer Stellung des ersten Theaters in Ungarn, und als Zentrum jeder theatralischen Veränderung. Und nicht zuletzt aus dem Grund, dass auch im späteren Verlauf der Arbeit es als wesentlicher Ausgangspunkt jedes/r theatralischen Geschehens/Theorie behandelt wird (Aufführung von den Dramen der Veränderung; Stellung seiner Schauspieler; Tätigkeit von Revolutionskomitees; etc.).

Diese Theatergeschichte kann man mit der Periode der Intendanz Ede Szigligetis und Ede Paulays beginnen (1873-1878 und 1878-1894), da sie als das „goldene Zeitalter“ in

die Theatergeschichte eingegangen ist. Das Repertoire dieser Zeitspanne zeichnete sich durch Vielfalt aus, indem Stücke mit geschichtlicher Thematik, Komödien, Stücke der Neuromantik, Volksdramen (Phase der Entstehung) und französische Dramatik aufgeführt wurden. Die Klassiker der Weltliteratur erreichten das Publikum sehr schnell, es kam zur Aufführung von neuen ungarischen Dramen, aber mit klassischen Stücken konnte man oft – wegen des Publikumsgeschmacks – wenig Erfolg erreichen. Die Abonnementinhaber der Logen beeinflussten in stärkstem Maße das Programm, doch trotz der anbrechenden Strömung des Realismus, wurden Stücke präsentiert, die den Glauben des neuen Bürgertums an sich selber verstärkten. An der Repertoirepolitik von Paulay wurde beispielsweise die Flut von französischen Stücken vehement kritisiert, aber auch die zunehmende Umwandlung der Komödie in die Posse.¹⁴⁹ Doch all diese Kritik konnte dem Ruf des Nationaltheaters nicht wirklich schaden, da sich auch Sándor Hevesi dem Theater gegenüber positiv äußerte (1894): „Das Nationaltheater ist unser einziges seriöses dramatisches Theater, ist ein wahrhafter literarischer Faktor, demgemäß ist es seine Aufgabe, die Ideen der Literatur zu pflegen [...]“¹⁵⁰.

Nach der Jahrhundertwende setzt sich die oben ausgeführte Aufführungstendenz weiter fort: Volksdramatik, historische Stücke, Dramen, die zeitgenössische Themen aufarbeiten, weiters kommt es zur Aufführung von gigantischen Klassiker- und Komödienzyklen. Das ungarische Theater erfährt durch den I. Weltkrieg eine Konjunktur, nicht nur durch ein Publikum, dass sich am Krieg bereichert hat, sondern auch durch eins, dem durch die Endzeitstimmung kein Pfennig zu teuer war. Dieser positive Effekt erreicht auch das Nationaltheater. Es gab aber auch parallel dazu Probleme. Manche von ihnen waren intern: das Ensemble konnte sich nur schwer an die sich verändernden Bedingungen und an den Geschmackswechsel anpassen. Andere betrafen den Stil und das Repertoire. Das Nationaltheater hätte demnach einen überkommenen Schauspielstil, obwohl es sich an die neue Tendenz der Natürlichkeit,

¹⁴⁹ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 19-53. Hier S.22ff.

¹⁵⁰ Sándor Hevesi zitiert nach Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.52

statt dem „Salonnaturalismus“ anzunähern suchte. Doch es stand vor dem Verismus, als neuer Herausforderung.¹⁵¹ Hevesi schlug jetzt (1906) einen düsteren Ton an:

[...] die wahre Schauspielkunst besteht nicht darin, dass die Idee des Dichters verstümmelt und schief auf die Bretter gestellt wird, die intakte, einheitliche Struktur in den Händen der Schauspieler auseinanderfällt [und] einzelne Typen verändert vor uns erscheinen, so wie wir es im Nationaltheater von Tag zu Tag erleben.¹⁵²

Géza Hegedüs und Judit Kónya beschreiben die Periode der ungarischen Theatergeschichte bis zum I. Weltkrieg als goldenes Zeitalter des ungarischen bürgerlichen Dramas, und dass dies die Zeit war, als die neuen Theater nacheinander öffneten. Das Bürgertum erträgt es, mit Zeitproblemen konfrontiert zu werden – es entstehen einige Dramen die mit aller Intensität sich gegen die ungarische bürgerliche Welt wenden. Zu dieser Zeit beginnt auch der ungarische Dramenexport.¹⁵³

Nach dem I. Weltkrieg kam die Intendanz von Zoltán Ambrus (1920-1922), die eigentlich keinen Wechsel mit der vorigen Repertoirepolitik zeigte. Das Land stand in Trümmern und besiegt da, wurde durch die Hoffnungslosigkeit des Friedensvertrages von Trianon geprägt und verschloss sich von Außen. Die Zäsur wurde Teil des Theateralltags. Neben den Klassikern und dem gegebenen ungarischen Programm, führte man Dramen auf, die sich mit der tragischen Vergangenheit der Nation auseinandersetzten.¹⁵⁴

Eine künstlerisch hochwertige Phase des Nationaltheaters begann unter der Leitung von Sándor Hevesi (1922-1932). Es wurden ältere Klassiker aus dem Repertoire aufgeführt, aber auch Zeitgenossen, sowie Dramen aus dem kleinbürgerlichen Milieu oder aus zeitkritischer Perspektive. Die zeitgenössischen Stücke befassten sich mit zweierlei Thematiken. Sie spielten entweder im historischen Milieu oder in zeitgenössischer Umgebung, und machten die krisenhafte Außen- und Innenpolitik zum Thema. Der eine Schwerpunkt lag in der Wiederherstellung der Vergangenheit, der andere – auf der geistigen Ebene – in der Fundamentalisierung der ungarischen Kulturüberlegenheit. Grundlegende Stichworte der Zeit waren, der die Nation stigmatisierende Bruderkrieg;

¹⁵¹ Vgl. Ebda. S.553ff.

¹⁵² Sándor Hevesi zitiert nach Ebda. S.558

¹⁵³ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. Budapest: Gondolat, 1964. S.161ff.

¹⁵⁴ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. III. Band. Hg. Tamás Bécsy und György Székely und Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005. S. 215-312. Hier S.215ff.

Europa, das Ungarn im Stich lässt; „Schlussgedanken“, die eine heitere Zukunft versprechen. Doch in dieser spannungsgeladenen innenpolitischen Lage (die Strenge der Zäsur dazugerechnet) war es für das Nationaltheater äußerst schwierig seiner fundamentalen Aufgabe – der Pflege der ungarischen Dramatik – gerecht zu werden. Es brauchte Autoren, denen es vertrauen konnte, die die Grenzen und Möglichkeiten des Theaters exakt einzuschätzen wussten. Hevesi und seine Arbeit wurde auch von den Zeitgenossen hoch geschätzt. Er hat das Repertoire sehr anspruchsvoll und aus einer „europäischen“ Sicht gestaltet. Hevesi selber betonte die Wert- und Tradition-erhaltende Rolle des Nationaltheaters, sowie seine gesellschaftliche Bedeutung, seine enge Verbundenheit mit der Nation. Doch nicht alle Kritik blieb positiv, die Institution wurde ihre früheren Attributen nicht los. Sie soll alle Beziehung zum Zeitgeist – so hieß es –, zum lebendigen Sein verloren haben, ihr naturalistischer Realismus blich. Und es gab keinen Nachwuchs, der das Ensemble, und somit auch das Programm hätte auffrischen können.¹⁵⁵

Die außenpolitische Lage in Europa erhitzte sich in der Zwischenzeit und es kam zum Wechsel von einer vorläufigen Intendanz zur anderen (László Márkus (1932-1933) und Géza Voinovich (1933-1935)). Aufgeführt wurden in dieser Zeit Komödien, historische Dramen, Klassiker und ausländische Zeitgenossen. Man senkte die Preise, um mehr Publikum ins Theater zu locken, doch dementsprechend wurden auch mehr Premieren verlangt, und dies überforderte die Institution.¹⁵⁶ Man sprach offen von einer Krise des Nationaltheaters: „Das Theater ist aktionsunfähig; zu verdanken ist es dem Mienenfeld unter dem Ensemble, der Repertoirepolitik und den Cliquesystemen. [...] es droht die Gefahr, dass man die Aufschrift „Nationaltheater“ von der Fassade des Gebäudes entfernen, und an deren Stelle man „Gizi Bajor Startheater“¹⁵⁷ schreiben muss.“¹⁵⁸

Eine bedeutende Periode stellte die Intendanz von Antal Németh dar (1935-1944). Er übernahm ein Theater, das von der Kritik nicht verschont wurde.

¹⁵⁵ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.“ *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.222ff.

¹⁵⁶ Vgl. Ebda. S.254ff.

¹⁵⁷ Anm.: gefeierte ungarische Schauspielerinnen der Zeit

¹⁵⁸ Zoltán Egyed zitiert nach Székely, György. „A Nemzeti Színház.“ *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.262

[...] das Nationaltheater *erfüllt seine Aufgabe nicht, sie schmarotzt auf dem Altar seiner großen Vergangenheit, anstatt von der Gegenwart sich zu ernähren, es hat seine Beziehung zum Zeitgeist und zum Anspruch des heutigen Publikums verloren*, sein künstlerischer Geist ist *veraltet*, sein künstlerisches *Ensemble ist gealtert*, und seine Zusammenstellung wurde eine gemischte, *Nachwuchs wird nicht erzogen*, in seinem Programm und in der Schauspielleistung *bekommt auch Dilettantismus seinen Platz*, es hat keine starke [...] *Regieleitung mit führendem Geiste*.¹⁵⁹

Seine Reformen begann er mit der Umstrukturierung des Ensembles. Damit erreichte er eine wechselhafte Rolleneinteilung und erleichterte die Erneuerung des überkommenen Schauspielstils. Daneben versuchte er das antinaturalistische Schauspiel zu beheimaten, wobei er natürlich auch Komödien, Weltdramen, zeitgenössische ungarische Dramen (zwei davon zeigten auch mit ihrer historischen Thematik Bezüge zur Aktualität), Märchenspiele und Tragödien aufführte. Die neuen Werke befassten sich hauptsächlich mit der Krise der 1930er Jahre und ließen den Menschen von heute (bzw. von damals) zu Wort kommen. Die zeitgenössische ausländische Dramenliteratur wurde immer mehr durch die „kleinen Nationen“ repräsentiert. Németh veranstaltete Nachmittagsvorstellungen für Jugendliche und für Arbeiter. Die Zahl der Zuschauer stieg. Zu seinem Motto wurde die Verwirklichung von drei Schwerpunkten: Ungarschaft, Europaschaft, perfekte Zeitbezogenheit. Das Nationaltheater soll sich auch dem neuen Idealismus angenähert haben. Németh machte sich zu seiner Hauptaufgabe die neue ungarische Schriftstellergeneration durch ihre Dramen bekannt zu machen, aber daneben kam es auch zur Aufführung von unbedeutenden Stücken der ungarischen Dramengeschichte.¹⁶⁰

Das Nationaltheater wird auch vom Zeitgeschehen eingeholt, und in der Zwischenzeit durchführt es auch die Maßnahmen des Judengesetzes und wird wegen seinen politisch links orientierten Mitgliedern oft angegriffen. Am 19. März 1944 wird das Land von den Deutschen belagert und die Pfeilkreuzler Partei¹⁶¹ ergreift die Macht. Derzeit kommt es auch zum ersten Wechsel in der Theaterleitung. Doch die neuen Theaterdirektoren

¹⁵⁹ Árpád Horváth zitiert nach Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.263

¹⁶⁰ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.265ff.

¹⁶¹ Anm.: im Ungarischen *Nyilaskeresztes Párt*

(Aladár Kovách gefolgt von Ferenc Kiss) konnten wegen der turbulenten Lage kein eigenes Repertoire entwickeln.¹⁶²

Mit dem Einzug der russischen Truppen in Budapest (18. Januar 1945)¹⁶³ begann eine neue Zeitrechnung für Ungarn, dies war der erste Akt die den Prozess des Anschlusses zum sowjetischen Lager einleitete. Im Theater geschah die Anpassung an kommunistische künstlerische Normen erst nach der Machtkonsolidierung der Ungarischen Kommunistischen Partei.

Die erste Aufführung nach der „Befreiung“, hatte in der Hinsicht nichts mit kommunistischem Gedankengut zu tun (eine Komödie von Mihály Csokonai Vitéz). Doch langsam wurde auch dem Ziel entgegengesteuert, indem man beispielsweise die Verträge der politisch rechts orientierten Mitglieder nicht mehr verlängerte und man auch in großen Fabriken Aufführungen veranstaltete. Stücke mit dem geforderten Inhalt kamen bald auch zustande und wurden aufgeführt (wie z.B. Gyula Háys *Gott, Kaiser, Bauer*¹⁶⁴ (1946)). Oder wenn sie nicht aktuell verfasst wurden, dann interpretierte man Klassiker – wie *Die Tragödie des Menschen*¹⁶⁵ von Imre Madách – neu. Die Gebundenheit an die Ideologie verstärkte sich mit der Zeit, deshalb wurde es immer schwieriger geeignete Stücke für das Repertoire zu beschaffen. Das Publikum sah sich mit russischen Klassikern konfrontiert, aber auch auf zeitgenössische russische und sowjetische Dramenliteratur traf man immer öfter. Sie wurden meist von den neuen Regisseuren wie Tamás Major (der zugleich auch Direktor des Nationaltheaters wurde), Imre Apáthi und Endre Gellért auf die Bühne gestellt – Major vertritt eine rege Fantasie, die sich mit erstaunlicher Kraft mit der Parteitreu zusammenband, Gellért hingegen war ein spannungsgeladener Schöpfer, interpretierte auch heitere Werke und versuchte seine künstlerischen Vorstellungen möglichst genau zu verwirklichen.¹⁶⁶

¹⁶² Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.281ff.

¹⁶³ Vgl. Ebda. S.291

¹⁶⁴ Anm.: im Ungarischen *Isten, császár, paraszt*

¹⁶⁵ Anm.: im Ungarischen *Az ember tragédiája*; doch sie wurde von der Partei als kulturpolitisches Irrtum abgetan, da die (angeblich) pessimistische Sicht Madáchs nicht mit der Gedankenwelt des sozialistischen Menschen vereinbar gewesen sei.

¹⁶⁶ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.292ff.

Die zeitgenössische west-europäische Dramenliteratur wurde bald aus dem Repertoire verdrängt und man versuchte linksorientierte, kritische Stücke aufzuführen.¹⁶⁷ Es handelte sich dabei – wie die sozialistische Formulierung zeigt - um Dramen in denen der Konflikt von Arbeitern mit der herrschenden Klasse zum Konflikt auf der Bühne gemacht wird, damit das Drama auf dem Weg der Realität weiterleben kann.¹⁶⁸

Major artikulierte auf einer Ensemblesitzung (23. August 1949) seine offizielle Stellungnahme über eine kommunistisch geprägte Theaterarbeit und –Theorie:

[...] die verschiedenen Stile muss man beseitigen [...] Man muss ein realistisches Theater schaffen, das auf der einen Seite einen Kampf gegen die abstrakte Kunst darstellt, auf der anderen sich gegen das Nachplappern von Stichworten ausspricht. Deshalb müssen wir uns mehr der bewussten Arbeit zuwenden, und weil wir sehr viele Feinde haben, ist unsere Kunst kein abstrakter, sondern ein seriöser Kampf.¹⁶⁹

Trotz ideologischer Strenge und Einschränkung wurde die künstlerisch hochwertige Arbeit von Major oft hervorgehoben, der aus ausgezeichneten Kräften, ein schlagfertiges Ensemble zusammenzustellen wusste.¹⁷⁰

VIII.2. Die Thália Gesellschaft (1904-1908)

Die Thália Gesellschaft ist einer der zwei Schwerpunkte dieses Kapitels, die sich mit den politisch links zu deutenden Theaterbewegungen befasst. Oft finden wir in der kommunistisch geprägten theatergeschichtlichen Literatur Rückschlüsse auf Zielsetzungen der Thália Gesellschaft oder auf die der ungarischen Räterepublik. Man kann also behaupten, dass man in diesen beiden „Erscheinungen“ *Identifikationsbilder eines sozialistischen Theaters* findet und diese auch im historischen Sinne als *Vorläufer eines links orientierten Theaters* betrachtet werden. Das Nationaltheater stand da mit seiner bourgeoise Vergangenheit, die ständig von der Kritik geißelt wurde, ließ aber – bis 1945 und außer den wenigen Monaten der Räterepublik – keiner wirklich linken Bewegung seine Bühne erobern.

¹⁶⁷ Vgl. Ebda. S.300

¹⁶⁸ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.189

¹⁶⁹ Tamás Major zitiert nach Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.303

¹⁷⁰ Vgl. Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. S.303

Vier junge Intellektuelle – Marcell Benedek, László Bánóczy, György Lukács und Sándor Hevesi – kamen 1904 auf die Idee eine Experimentierbühne in Budapest zu schaffen. Auf dieser sollten Stücke - die von den großen Theatern nicht aufgeführt wurden - ihren Platz finden. Dem Publikum sollen somit unbekannte literarische Werke kommuniziert werden. Solch ein Vorhaben hat sich in Zeiten moderner Kunstbewegungen, einer neuen Gesellschaftsauffassung und Wissenschaftlichkeit etabliert. Es entstand ein Theater mit frischem Stil, außerhalb des institutionellen Systems das nicht dem allgemeinen Publikumsgeschmack zu Diensten war. Sie stellte einen perfekten Gegenpol zum Schauspielstil des Nationaltheaters dar (konventionelles Gestensystem; Deklamation des Dramentextes).¹⁷¹

In ihrem strukturellen Aufbau ähnelte es der Berliner Freien Bühne. Auf dem Repertoire standen u.a. Werke von: Ibsen, Hauptmann, Stirnberg und Becque. Das ungarische Publikum sah *Baumeister Solness*, *Die Wildente* und *Gespenster* zuerst durch die Thália. Die Dramen wurden von Künstlern auf die Bühne gebracht, die unter der theatralischen Routine noch nicht gelitten hatten und versuchten für jede einzelne Vorstellung den passenden Ton zu finden. Der vierte künstlerische Leiter der Gesellschaft war von Herbst 1903 bis April 1907 Sándor Hevesi, ein Wegbereiter der Moderne. Er stellte sich ein umfassendes Ausbildungsprogramm vor, demgemäß schuf er auch eine Schauspielschule, die drei Jahre lang aufrecht erhalten werden konnte. Die Gesellschaft besuchte vorstädtische Gebiete Budapests und begab sich Anfang 1908 auf eine Tournee durch das Land. Ihre letzte Aufführung hielten sie zu Weihnachten 1908 in Nyíregyháza.¹⁷²

Die Thália wandte sich mit neuen Mitteln der Publikumsorganisation an eine bisher nicht dagewesene Zuschauerschicht. Sie begann ihre Arbeiteraufführungen am 4. Februar 1905 mit Hebbels *Maria Magdalena* und Wedekinds *Der tapfere Tenor*¹⁷³. Bánóczy drückte das Vorhaben der Thália folgendermaßen aus: „[...] mit diesem *ersten* Versuch leisten wir zweifellos eine wichtige Kulturarbeit, da der Maßstab der Gebildetheit eines Landes nicht das Niveau der Auserwählten ist, sondern die Kulturlage der großen

¹⁷¹ Vgl. Rajnai, Edit. „A Thália Társaság (1904-1908).“ *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 536-550. Hier S.536

¹⁷² Vgl. Rajnai, Edit. „A Thália Társaság (1904-1908).“ *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.536ff.

¹⁷³ Anm.: Aus der ungarischen Übersetzung stammend

Massen.“¹⁷⁴ Zwischen Februar 1906 und Januar 1907 spielte man elfmal acht Produktionen vor einem Arbeiterpublikum, mit ein paar Ausnahmen fast alle Stücke des bis Anfang 1907 zusammengestellten Repertoires. Die Organisationen der Arbeiter (aber auch die Ungarische Sozialdemokratische Partei) unterstützten die Gesellschaft, da man auf diese als standhaftes Publikum zählte. Doch die Tatsachen waren enttäuschend, da die Arbeiterschaft die Vorstellungen nicht im erwarteten Ausmaß besuchte.¹⁷⁵

Nachdem die Thália aber von ihrer Tournee zurückkehrte war sie nicht mehr die alte. Der strukturelle Rahmen änderte sich, und das Problem ständigen Geldmangels traten auf. Die Mitglieder der Gesellschaft verließen das Unternehmen oder distanzieren sich von ihr vorrangig aus existentiellen Gründen. Die Aufgabe, die sich die „Schauspieltruppe“ gestellt hatte wuchs aus der demokratischen Organisationsform heraus, sie sprengte den künstlerischen Rahmen einer halboffiziellen Schauspielgesellschaft.¹⁷⁶

Die Bedeutung der Gesellschaft bestand nicht zuletzt in der Schöpfung des in Ungarn bis heute gültigen, modernen Schauspielstils.¹⁷⁷

VIII.3. Theater in Zeiten der Revolution: Die sozialistische Utopie der Räterepublik (1918-1919)

Bis zum Ausbruch der Herbstrosen-Revolution¹⁷⁸ (30. Oktober 1918) wurden in der kriegerischen Lage fast ausschließlich nur Dramen von idyllischer Stimmung in den ungarischen Theatern aufgeführt. Nach diesem Ereignis wurde aber das Auseinanderfallen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie besiegelt. Dieses Moment

¹⁷⁴ László Bánóczy zitiert nach Rajnai, Edit. „A Thália Társaság (1904-1908).“ *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.544f.

¹⁷⁵ Vgl. Ebda. S.544ff.

¹⁷⁶ Vgl. Rajnai, Edit. „A Thália Társaság (1904-1908).“ *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.546ff.

¹⁷⁷ Vgl. Ebda. S.543

¹⁷⁸ Anm.: im Ungarischen *őszirózsás forradalom*; ein bisher noch immer als kontrovers verstandenes Ereignis der ungarischen Geschichte. Eigentlich ein blutiger Putsch gegen die damalige Regierung von István Tisza, der an diesem Abend ermordet wurde. Die Revolution galt als Beginn einer kommunistischen Ära Anfang des 20. Jahrhunderts.

der Geschichte ist auch für die Theaterhistoriographie von großer Bedeutung, da das Theatersystem von Groß-Ungarn an diesem Zeitpunkt zu Grabe getragen wurde.¹⁷⁹

Am 1. November war das Nationaltheater verpflichtet eine Gratis-Vorstellung zu präsentieren – sie führte drei neue ungarische Werke auf. Man begann zur gleichen Zeit mit der Organisierung der Schauspielergewerkschaft. Interessante Initiativen wurden eingeleitet, wie z.B. das neue literarische Kabarett. Die Euphorie der Linke lässt sich unschwer erkennen: „Die soziale Revolution erfährt eine größere Resonanz [als die nationale Revolution], die unaufhaltbar durch die Welt rast. An dieser Revolution muss auch die Schauspielkunst Teil haben [...]“¹⁸⁰.¹⁸¹

Die Organisationen der Kommunistischen Partei vermehrten sich vehement, doch dabei kam es noch immer zu politisch rechts orientierten Zwischenfällen. Die rumänischen Truppen nähern sich immer mehr dem Landesinneren und am 20. März 1919 erhält die ungarische Regierung das Vyx-Verzeichnis, indem die Aufteilung Ungarns festgelegt wird. Am nächsten Tag wird die Räterepublik ausgerufen, und zeitgleich kommt die *Ungarische Sozialistische Partei* (MSZP¹⁸²) zustande. Man konzipierte die Einrichtung eines neuen Gesellschaftssystems, indem man sich der Weltrevolution anschließen kann¹⁸³:

[...] das Anliegen, die Gesellschaft verändern zu wollen versagte und überlebte die oft erwähnten „133 Tage“ nicht, da sie mit fieberhafter Geschwindigkeit verwirklicht werden sollte, die in vielen Fällen auf realitätsfremden, doktrinen Ideen beruhte.¹⁸⁴

Es wird betont, dass man trotz dieser Einstellung, auf dem Gebiet des Theaters durchdachte Entscheidungen traf. Es war Lukács der als Volksrat für Gemeinbildung die Verstaatlichung des Theaters verkündete. Was die inhaltliche Ebene anging so sollten Stücke mit sozialistischer Tendenz gespielt werden, wo es aber an ihnen mangelt, kann

¹⁷⁹ Vgl. Székely, György. „Színházi élet a forradalmak idején.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 863-891. Hier S.863ff.

¹⁸⁰ Endre Almássy zitiert nach Ebda. S.870

¹⁸¹ Vgl. Ebda. S.869ff.

¹⁸² Anm.: ungarische Abkürzung für *Magyar Szocialista Párt*

¹⁸³ Vgl. Székely, György. „Színházi élet a forradalmak idején.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.872ff.

¹⁸⁴ Ebda. S.874

ihren Platz die klassische Dramatik einnehmen. In einigen Theatern sollen berühmte ungarische Schriftsteller – zwischen zwei Aufzügen – Vorträge mit revolutionärer Bedeutung halten. Für die Arbeiter organisierte man Vorstellungen mit gesenktem Preisniveau, für den 29. März, den 5. und 12. April waren Rote Armeetage in den Theatern vorgesehen. Lukács meldete sich oft zu Wort: „Als wir das Theater vergemeinschaftlicht haben, geschah dies aus dem Grund, die Zuschauerräume der Kulturorte für das Proletariat, für Massen von Arbeitern zu öffnen¹⁸⁵: *unser Theater wird nicht mehr das Monopol von Wohlhabenden sein [...] später wird es natürlich auch personelle Änderungen geben.*“¹⁸⁶ Es gab beispielsweise auch Pläne das Theater der Dörfer zu reformieren, und für die Errichtung einer staatlichen Schauspielschule.¹⁸⁷

Zum größten Teil wurde das bereits vorhandene Repertoire verwendet, „neutrale“ Stücke durften ohne Weiterem gespielt werden. Es gab aber ganz wenige kommunistische, „revolutionäre“ Stücke – ähnliches wurde z.B. von dem politisch aktiven Lajos Barta und József Pogány verfasst, und im Lustspieltheater bzw. im Nationaltheater aufgeführt. Die ausländischen Neuheiten erreichten kaum die ungarischen Bühnen.¹⁸⁸

Hauptsächlich diese Periode der ungarischen Theatergeschichte galt als äußerst populärer Referenzpunkt in der kommunistischen Ära. Eine wirkliche sozialistisch-revolutionäre Dramatik konnte sich wegen der zeitlichen und geschichtlich-kontextuellen Begrenzung nicht etablieren, aber es gab sehr wohl ein Theater (samt Maßnahmen) das diesem Emblem gerecht werden konnte¹⁸⁹. Dieses galt als Modell für die Einrichtung eines kommunistischen Theaters im Ungarn nach 1949.

¹⁸⁵ Anm.: Demselben Aufsatz (S.882) entstammt auch die Information, dass in den Fabriken der Industriezonen auch Theater gespielt wurde, in einem von ihnen (Fabriktheater Csepel) aber statt „revolutionären“ Stücken, Operetten.

¹⁸⁶ György Lukács zitiert nach Székely, György. „Színházi élet a forradalmak idején.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.875

¹⁸⁷ Vgl. Ebda. S.874f.

¹⁸⁸ Vgl. Székely, György. „Színházi élet a forradalmak idején.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. S.879ff.

¹⁸⁹ Vgl. Bárdos, Artúr. „Bárdos Artúr a színházi ügyekről.” *Visszaemlékezések 1919-ről*. Budapest: Gondolat, 1989. S.107-117. Hier S.107ff.

IX. Theater im und nach dem Stalinismus (1949-1956): Geschichtliche Tatsachen und marxistisch-leninistisch determinierter „Überbau“

Der theatergeschichtliche Rahmen der frühen 1950er Jahre

Die Verstaatlichung der Theater wurde durch die „permanente Labilität der Privatbühnen“ gerechtfertigt. Es „wurde von der kommunistischen Propaganda hochgespielt und als Beweis für die alleinige Existenzberechtigung des staatlichen Theaters gewertet.“¹⁹⁰ Doch diese Krise der sog. kapitalistischen Theater, entstand nicht von selber, sondern war ein Umstand, den die Partei erst hervorgebracht und vertieft hat.

Der nächste Schritt war die systematische Organisation von einem Arbeiterpublikum (– neben dem Akt der Verstaatlichung, war auch dies eine Maßnahme die ihren Vorläufer in der Räterepublik und teilweise in Zusammenhang mit der Thália Gesellschaft fand). Sie sollte die Erziehung zum Theater, zu Kultur und zum kritischen Denken bezwecken bzw. fördern. All dies soll natürlich unter der Obhut des Marxismus-Leninismus

¹⁹⁰ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.15

geschehen. Eine Selbstverständlichkeit wurde also „die Forderung nach einer eindeutigen parteipolitischen Interpretation jedes auf die Bühne gebrachten Schauspiels [...]“.¹⁹¹

Mit dem 1. August 1949 wurde die Verstaatlichung des Theaterwesens beendet. Es hieß, das „[...] kapitalistische Theatersystem habe versagt und sei ungeeignet, an der Gestaltung einer neuen Gesellschaftsordnung mitzuwirken“.¹⁹² Und mit dieser Maßnahme wurde ein umfangreiches Kontrollsystem geschaffen, das den Theatern für eine Entfaltung ihrer künstlerischen Tätigkeit nur wenig Raum und sie zu Werkzeugen von Parteipropaganda werden ließ. Es kam zur „[...] Aufhebung der unternehmerischen und künstlerischen Freiheit [...]“.¹⁹³ Eine Schauspielschule wurde errichtet, die für Nachwuchs sorgte, die den (theater-)ideologischen Forderungen der kommunistischen Politik entsprach.¹⁹⁴

Das Theaterpublikum bestand aus drei Gruppen: dem organisierten und dem kollektiven Theaterbesucher, sowie dem spontanen Publikum.¹⁹⁵ Doch diese Beobachtung galt wahrscheinlich vor allem der frühen Phase des „stalinistischen“ Theaters. Denn in der November-Ausgabe 1955 von *Színház és Filmművészet* (Deutsch: *Theater und Filmkunst*), klingt bereits ein kritischer Ton in Bezug auf Publikumsorganisation an. Dieser Artikel bekräftigt, dass mit dem Ausbau des publikumsorganisierenden Netzes 1949 begonnen wurde, doch die Unterstützung mittlerweile stark abgenommen hat. Somit ging auch die Entwicklung der Organisation in Brüche, an vielen Stellen zeigten sich Symptome der konträren Entwicklung bzw. Schrumpfung. Der Autor des Aufsatzes kritisiert auch das Desinteresse der Presse an den Vorbereitungen und Plänen der Theater, sowie die sporadische und allzu spärliche Reflexion auf wenige Aufführungen – da er darin auch einen Grund des Mangels an (Arbeiter-)Publikum sah.¹⁹⁶

Die Thematik der neuen ungarischen Dramen lässt sich nach der Politik der Partei folgendermaßen einordnen: die ersten erfolgreichen Dramen befassten sich mit der Vergangenheit und Gegenwart der ungarischen Arbeiterklasse, also mit dem Leben und

¹⁹¹ Vgl. Ebda. S.16f.

¹⁹² Vgl. Ebda. S.18f.

¹⁹³ Vgl. Ebda. S.21

¹⁹⁴ Vgl. Ebda. S.22

¹⁹⁵ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.42

¹⁹⁶ Vgl. Tabi, Ervin. „A színházi közönség szervezés problémái.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (November 1955). S. 872-873. Hier S.872f.

Schicksal der ungarischen Bauernschaft, mit der Epoche des Freiheitskampfes (1848-49).¹⁹⁷ Doch erscheint es äußerst trivialisiert und vereinfacht nur diesen Werken der ungarischen zeitgenössischen Dramatik Erfolg zuzurechnen, da wir sehen werden, dass auch andere Themen sehr wohl das Publikum angesprochen haben, und an Popularität gewannen. (Es sei hier noch anzumerken, dass die vorhin angeführte Information aus einem Sammelband stammt, der „kurz“ nach der Niederlage der Revolution herausgegeben wurde und jede Revision als Todessünde verstand. Demnach plädiert die Einleitung dieses Bandes auch eine Rückkehr zur strikt marxistisch-leninistischen Ideologie, in den man den Glauben wieder zurückgewinnen soll.) Wieder eine andere Perspektive zeigt Gyöngyi Heltai, – in ihrem äußerst empfehlenswerten Aufsatz – die in den Vorstellungen der '50er Jahre ein Bemühen nach einer perfekten Imitation des utopisch hochstilisierten Alltags sah. Dadurch wurde aber das Interpretationsvermögen des Zuschauers wesentlich verringert – das für die semiotische Verfahrensweise des Theaters normalerweise aktiv sein sollte.¹⁹⁸

Nach der Verstaatlichung der Bühnen war das künstlerische Niveau in den ersten Jahren ziemlich uneben. Das Repertoire wurde ideologisch bestimmt zusammengestellt. Doch István Szabó führt hier einen interessanten Aspekt des Zuschauerverhaltens an – der auch später (beispielsweise bei der Stückanalyse) weitergeführt werden soll. Das Publikum soll demnach Einverständnis gegenüber den politisch favorisierten Stücken gezeigt haben, da diese zu niedrigen Preisen erreichbar waren. (Béla Pomogáts zeigt auch am Beispiel der späten Schaffensperiode von Tibor Déry auf, dass genau wie der Schriftsteller, auch die *ungarische Gesellschaft einen „Sonderfrieden“ mit der bestehenden Macht geschlossen hat.*¹⁹⁹ Dieses Phänomen soll zwar die spät-nachrevolutionäre Ära geprägt haben, aber sie könnte auch für den terrorgeladenen Stalinismus in Ungarn gültig gewesen sein.) Zur gleichen Zeit kam es zur Massenproduktion von Aufführungen.²⁰⁰

¹⁹⁷ Vgl. Staud, Géza Dr. (Hg.). *Magyar Színművészet 1949-1959*. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960. S.7

¹⁹⁸ Vgl. Heltai, Gyöngyi. *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kultúrközpont. Munkafüzetek 34. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997. S.13

¹⁹⁹ Vgl. Pomogáts, Béla. „Déry és 1956.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5-6.)*. Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 101-107. Hier S.106

²⁰⁰ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

Szabó untersuchte die Spielpläne und das Programm der Budapester Theater in den 50er Jahren und kam zur Schlussfolgerung, dass die politische Veränderung vom Sommer 1953 in der Saison 1953/54 weder im Repertoire, noch in der Themenwahl der ausgewählten Stücke Spuren hat.²⁰¹

Die Stellung des Nationaltheaters wird im theatralischen Kontext oft diskutiert. Dies zeigen auch Meinungen, die das Nationaltheater als Beispiel hinstellen, das Vorbilder einleitet, aber oft auch Irrtümer relativiert. Es sei nicht nur Qualität der ungarischen Theaterkultur, sondern auch ihr Maß.²⁰² In der untersuchten Zeitspanne stand die Institution unter der Leitung von Tamás Major, der im Rufe eines geeichten Kommunisten stand. Doch seine äußerst widersprüchliche Persönlichkeit wird mit der Aussage von Dr. Élthes untermauert. Sie zitiert Gedanken von Fachleuten, die der Meinung waren, dass Major – durch seine geschickte Anpassungsfähigkeit - dem Nationaltheater eine gewisse Sicherheit erkämpfen bzw. bieten konnte. Für ihn war es (angeblich) nur die schauspielerische Qualität, die zählte.²⁰³

Es gab aber auch reichlich Kritik, mit der sich das Nationaltheater konfrontiert sah. Diese – vorhin schon erwähnten – „Irrtümer“ erhielten vielschichtige Formen. Aufschluss über wirklich heftige Kritik leistet, bis vor kurzem nicht zugängliches Archivmaterial. István Kende artikuliert seine Meinung über die Institution in einer Aufzeichnung die an Rákosi adressiert ist:

*Für das Nationaltheater ist – neben seinen künstlerischen Erfolgen – seine spezifische Atmosphäre typisch. Diese Atmosphäre ist meiner Meinung nach eine parteifeindliche, bürgerlich geprägte, aus vielen Perspektiven anarchische. [...] Daneben ist dieses Theater von einmr so außergewöhnlichen Hochmut aufgeladen, die alle von außen kommende Meinung, Maßnahme, Kritik als groben Eingriff versteht und sich von vornherein jedem kritischen Wort und Person widersetzt. [...] Grundsätzlich ist für diese Stimmung und partei- und staatsfeindliche Atmosphäre gegenüber der Partei, sein Intendant, Tamás Major verantwortlich.*²⁰⁴

²⁰¹ Vgl. Ebda.

²⁰² Vgl. Hegedüs, Zoltán. „A Nemzeti Színház munkájáról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juni 1956). S. 464-467. Hier S.465

²⁰³ Vgl. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok.*

²⁰⁴ István Kende zitiert nach Bessenyeiné Élthes Ebda.

Diese Aufzeichnung ist mit dem 12. Mai 1955 datiert.²⁰⁵ Dies bedeutet, dass wir uns längst in der Phase der „ideologischer Lockerung“ befinden, also kann die Reaktion Kendes auf die Tätigkeit des Nationaltheaters nachvollzogen werden. Obwohl das Nationaltheater – auch wegen seiner Vergangenheit und wegen seiner Stellung im ungarischen Theatergefüge – am stärksten von der kommunistischen Kontrolle und dem Zwang der marxistisch-leninistischen Ideologiekommunikation betroffen war, zeigte es auf (eher) indirekter Ebene, Resistenz. Dies soll aber hauptsächlich im Kapitel X. thematisiert werden.

Eine ungarische Theatertheorie des Marxismus-Leninismus (herausdestilliert aus der zeitgenössischen sozialistischen Fachliteratur)

Die erste Nummer (18. August 1948) der Zeitschrift *Színház és Mozi* (Deutsch: *Theater und Kino*) artikuliert bereits das Bestreben der MDP, das Theaterwesen zentralistisch gelenkt und in einem sowjetischen Geiste umzustrukturieren.²⁰⁶ In demselben Artikel wurden diverse Stücke auf folgende Aspekte untersucht: „[...] inwieweit sie dem Kulturverlangen des heutigen Menschen dienen und in welchem Maße sie der geistigen Entwicklung und der demokratischen Erziehung des neuen Theaterpublikums beitragen.“²⁰⁷

Es sollte nach der kommunistischen Ideologie zu einer *Bewusstseinsveränderung* kommen, in der die Literatur, aber auch das Theater (neben allen anderen Kunstformen) eine Rolle zu spielen hat.²⁰⁸ Tamás Major zeigt sich von seiner sozialistisch geprägten Seite, als er in einem Artikel aufrief *gegen die bürgerliche Ideologie und dem Schematismus* zu kämpfen.

²⁰⁵ Vgl. Ebda.

²⁰⁶ Vgl. Szigethy, Gábor. „A színházak államosítása. Színésztagló.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Hg. Ferencné Herczeg. Budapest: Gesta, 2004. S. 66-67. Hier S.66

²⁰⁷ Pál Relle zitiert nach Szigethy Ebda. S.66

²⁰⁸ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.206

[...] Kampf gegen die Rudimente der Bourgeoisie, den Zusammenprall von der neuen Relation zwischen dem Privatbesitz und sozialistischem Besitz, der Kampf gegen die kapitalistische Umgebung für den Patriotismus und für den proletarischen Internationalismus [...] damit wir lebensfreudige [...] Menschen erziehen können, nicht nur anhand von ideologischer Aufgeklärtheit, sondern mit den Mitteln der Kunst, mit der Bloßlegung der Konflikte: dies ist die Aufgabe [...] unseres Theaters.²⁰⁹

Die Regie hatte eine weltanschauliche Dimension zu spiegeln. Die Hauptaufgabe des Stückes sei die Übermittlung der *ideologischen Nachricht*, diese soll den Rezipienten erreichen und somit zu seiner Erziehung dessen dienen. Neben der Ideologie, ist auch der *Konflikt* ein wesentlicher Bestandteil des Dramas. Immer wieder wird ein Zusammenhang zwischen dem Drama und dem *Gesellschaftlichen* (Fortschritt und Aufgabe) hervorgehoben. Die Dimension der Taten soll eine gesellschaftliche sein (es wird für die Gemeinschaft gekämpft), und die Akteure des Geschehens sollen einem „Lager“ angehören²¹⁰ – somit wird einer Individualisierung der Figuren und des Geschehens selber entgegengewirkt. Indem man das *Revolutionär-Kämpferische* und den *offenen Klassenkampf* als grundlegende Elemente²¹¹ – neben den bereits erwähnten Faktoren – definiert, steuert man einer Schemenbildung entgegen, die die ganze stalinistische Theaterepoche in Ungarn kennzeichnet. Trotz dieser Tatsachen kommt es aber immer wieder zum Widerspruch im kommunizierten sozialistischen Inhalt. Es erscheint z.B. in der 1953er April-Nummer von *Színház és Filmművészet* ein Aufsatz über Stalins Bezug zu dieser Schematisierung der Kunst (diese Aussagen stammen jedoch aus 1932). Demnach sollte man den Schriftstellern keine Schablonen vorlegen, sie hätten die Aufgabe ihre Sinnbilder der Realität zu entnehmen. Der Diktator bekräftigt auch die gesellschaftliche Funktion der Kunst, indem man sich der Erziehung der Menschen über die Veränderung ihrer Psyche annähert.²¹²

²⁰⁹ Major, Tamás. „A marxi-lenini eszmék győzelme.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (November 1952). S.481-482. Hier S.482

²¹⁰ Vgl. Illés, Jenő. „Szocialista dráma – korszerű dramaturgia.” *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Hg. Miklós Gyárfás. Budapest: Magvető, 1963. S. 311-348. Hier S.311ff.

²¹¹ Vgl. Ebda. S.322ff.

²¹² Vgl. Piszarjevskij, D. „A szocialista realizmus sztálini elve – a művészettudomány legnagyobb vívmánya.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1953). S. 147-160; (Orig. *Iszkusztu Kino*, Nr. 10, 1952). Hier S.148

Der vorhin thematisierte Aufsatz leistet auch über den *sozialistischen Realismus*, als Grundnorm jedes Kunstbestrebens im Stalinismus Aufschluss. Er wurde zuerst von Ždanov A.A. und Gorkij A.M. eingeführt und zum Anlass des Ersten ländlichen Kongresses der Sowjetischen Schriftsteller 1934 vorgestellt.²¹³ Demnach

verlangt der sozialistische Realismus [...] vom Künstler, dass er die Realität in seiner revolutionären Entwicklung, auf einer wahren, historisch-konkreten Art, ihn darstellt. Daneben muss sich die historische Konkretheit und das wahrhafte Dasein der künstlerischen Darstellung mit der ideologischen Veränderung der Arbeiterschaft und der Aufgabe von deren Erziehung im sozialistischen Sinne verbinden.²¹⁴

Obwohl im Artikel fast ein Versprechen gegen die Einseitigkeit und das Graue gegeben wird²¹⁵, lässt sich historisch nachweisen, dass *vorschriftsmäßige Sinnbilder der Kunst zu der Erstarrung des künstlerischen Endprodukts führen und eine Kontrolle (von oben) erleichtern*. Weiters finden wir im Aufsatz noch einen Beweis, der den krampfhaften, weniger verifizierbaren Wahrheitsgedanken betrifft – hier wird er mit dem Wesentlichsten, Typischsten, Grundlegendsten und Fortschrittlichsten gleichgesetzt.²¹⁶ Doch ob tatsächlich die typisierte Darstellung etwa im Theater der richtige Weg ist um zu der Wahrheit zu gelangen, lässt sich ohne weiteres hinterfragen.

Um die Ausführungen zum sozialistischen Realismus noch nicht zu Ende zu führen, soll angemerkt sein, dass im Mittelpunkt der Dramen dieses Prinzips der *positive Held* steht, der die neue Gesellschaftsordnung symbolisiert.²¹⁷ Und wieder: von Quelle zu Quelle treffen wir auf den Kurzschluss von sozialistischem Realismus und dem Reichtum bzw. der Abwechslung als Errungenschaften. Somit sollte er es ermöglicht haben, dass verschiedene Darstellungsweisen, Errungenschaften in jeweils anderen Zeitaltern neu geschaffen werden.²¹⁸

Damit man eine möglichst realistische Abbildung der Wirklichkeit auf die Bühne bringen kann muss man sich als Künstler mit dem wirklichen Leben auseinandersetzen,

²¹³ Vgl. Ebda. S.149

²¹⁴ Ebda. S.149

²¹⁵ Vgl. Ebda. S.150

²¹⁶ Vgl. Piszarjevskij, D. „A szocialista realizmus sztálini elve – a művészettudomány legnagyobb vívmánya.” *Színház és Filmművészet*. S.150

²¹⁷ Vgl. Staud, Géza Dr. (Hg.). *Magyar Színművészet 1949-1959*. S.7

²¹⁸ Vgl. Hermann, István. *A magyar drámáért. Tanulmányok*. S.235f.

man muss das arbeitende Volk kennenlernen. Diese Aufgabe macht das Vertiefen in der Ideologie notwendig. Nach dem hier soeben erklärten Modell sollen die Vorstellungen des Schauspielers gleichzeitig mit denen des Autors entstehen – in einer Art idealen Koexistenz.²¹⁹

Praktische Theaterprobleme wurden oft im Rahmen von dramaturgischen Besprechungen diskutiert. Bei so einem Ereignis (vor Mai 1953) wurde die ideologische Anspruchslosigkeit der ungarischen zeitgenössischen Stücke kritisiert, die nebenbei auch unter dem zu erwartenden Niveau standen. Auf der anderen Seite hob man das Verhalten der Theaterleiter solche Stücke zu unterschätzen hervor. Die ideologische Armut stellt man als allgemein gegeben dar (die wahrscheinlich auch der eingeschränkten Rolle des Dramaturgen zu verdanken war).²²⁰ An dieser Stelle wird klar, dass ein indirekter Widerstand im ungarischen Theaterkontext bereits Fuß gefasst hat und sich zuerst im Außer-Acht-Lassen der strikten ideologischen Richtlinien manifestierte.

Unter dem bisher behandelten Aspekten und Perspektiven einer marxistisch-leninistischen Theatertheorie lässt sich – auch mit István Kende – festmachen, dass das Gebiet des Theaters sehr wohl ein Ideologisches war²²¹. Doch diese Ideologie wurde durch den Stalinismus (fast) jeder fruchtbaren Möglichkeit beraubt, und wurde in einen *gehaltlosen Phrasenzirkel* transformiert, der sich ständig wiederholte und zur *Dogmengenese* beitrug.

Auf der Suche nach historischem Material das die eigenen Beobachtungen verifiziert, muss man ein Vermögen entwickeln hinter den Zeilen zu lesen. Man kann beispielsweise wichtige Ziele der Parteipolitik entziffern, die für das Theater gedacht waren. Wenn man sich also dem ehemals „ideologischen Gebiet“ des Theaters zuwendet, wird man feststellen müssen, dass eine Analyseebene zum Vorschein kommt, die das jeweilige Stück mit der Zu-Hilfenahme der kulturellen Ziele des Staates und der Partei untersucht²²². Das Theater wird zum Mittel und zum Teil des Politischen indem es „das

²¹⁹ Vgl. László Ungvári zitiert nach „A dramaturgiai értekezlet után.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juni/Juli 1953). S. 248-254. Hier S.251

²²⁰ Vgl. „A dramaturgiai értekezlet problémáiról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Mai 1953). S. 193-197. Hier S.194f.

²²¹ Vgl. Kende, István. „Színművészetünk a márciusi párthatározat tükrében.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juni 1955). S. 407-415. Hier S.407.

²²² Vgl. „A dramaturgiai értekezlet problémáiról.” *Színház és Filmművészet.* S.193

Publikum durch die [Kontroll-]Mittel des Staates erreicht, und deshalb die Verantwortung und Vorsicht des Staates erhöht.“²²³ György Hámos bringt es noch einmal auf den Punkt: „[...] der politische Fehler ist auf der Bühne wesentlicher, als im Roman.“²²⁴

Diese letzten Gedanken erhellen einmal mehr die Bedeutung des Theaters für das Politische. Die Heterogenität des Politischen im Theater zeigt sich jetzt aus zwei wesentlichen Perspektiven: *auf der einen Seite nützt die Partei seinen Rahmen die kommunistische Ideologie dem Publikum zu kommunizieren, auf der anderen Seite konnte sie es erlauben, dass die Bühne zur Kanzel von demokratisch-artikulatorischen Praxen werden kann.*

Ein abschließender Beitrag zum Marxismus-Leninismus in der Kunst: Theatralisches Gedankengut von György Lukács²²⁵

Untermauern lässt sich die Wahl György Lukácss für eine marxistisch-leninistische Theatertheorie mit seiner Rolle die er in Zeiten des theatralisch-historischen Umbruchs spielte. Er war Gründungsmitglied der Thália Gesellschaft – obwohl man hier *de facto* noch von keinem linken politischen Einfluss reden kann – und übernahm eine leitende – politisch bereits klar definierte – Stelle in der Räterepublik und führte somit die Periode erster sozialistisch bedingter Theaterreformen ein.

Zu seiner geistigen Entwicklung kann u.a. gesagt werden, dass er in den 1930er Jahren mit der grundlegenden Konzeption einer marxistischen Ästhetik begann. Der Realismus stellte sich in den Mittelpunkt seiner Gedanken. Er trug der Reformulierung von Marxschen Überlegungen bei, unternahm eine erneute Analyse der künstlerischen Formen der bürgerlichen Entwicklung und zog Rückschlüsse zur fortschrittlichen bürgerlichen Tradition – da letzteres nur von der neuen Gesellschaft zu erhalten und in

²²³ Gyárfás, Miklós. „Drámairodalmunk szabadsága.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1954). S. 155-158. Hier S.155

²²⁴ György Hámos zitiert nach Gyárfás Ebda. S.155

²²⁵ Anm.: Dieses Unterkapitel wurde mit Hilfe von ungarischen Quellen des Lukács-Nachlasses erarbeitet.

neue Zusammenhänge zu stellen war.²²⁶ Seine Beziehung zu der Partei kann nicht anhand von Schwarz-Weiß-Malerei beschrieben werden – bei der Recherche, und beim Lesen von verschiedenen Quellen begegnet man eine kontroverse Persönlichkeit, den die eigenen Gedanken vor Parteiinteressen zu stehen scheinen.²²⁷ Es gab dennoch eine Schaffensphase Lukács' – nämlich zwischen 1945 und 1948 – in der sich (konkret) von der Partei zu entfernen schien.²²⁸ Obwohl es viele Überlegungen Lukács' gibt die unserem Konzept des Demokratischen und Politischen nahe kommen (siehe später, Aussagen im Kontext von 1956), kann man Momente des Philosophen ausfindig machen, in denen er sich von einem tatsächlich demokratischen Diskurs distanzierte. Das hier herangezogene Ereignis ist beispielsweise an das Theater gebunden: am 27. März und 2. April 1955 wurde ein Essay von Lukács in (der parteinahen Zeitschrift) *Szabad Nép* (Deutsch: *Freies Volk*) – kurz nach einer Aufführung des *Die Tragödie des Menschen* im Nationaltheater – veröffentlicht. Lukács beurteilt das Werk von Madách als eindeutig reaktionär und antidemokratisch. Gábor Szigethy – der in seinen anderen Aufsätzen auch einen ziemlich antikommunistischen, radikalen Ton anklingen lässt – behauptet von dem marxistischen Ideologen, dass er mit diesem Akt, zum politischen Verbot eines klassischen ungarischen Stücks unzweifelhaft beigetragen habe.²²⁹

István Hermann – ein „Schüler“ von Lukács – verfasste auch selber dramen- und theaterkritische Schriften und hebt die Bedeutung seines „Meisters“ für eine Dramaturgie des sozialistischen Realismus hervor, von dem das Fach Anleitung und ständige Unterstützung erwarten könne.²³⁰ Diese Tatsache kann man auch in die Liste der Auswahlkriterien hinein nehmen und nun das Inhaltliche anvisieren.

²²⁶ Vgl. Bimbó, Mihály: „Lukács György helye a marxista filozófia történetében.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 149-165. Hier S.157f.

²²⁷ Anm.: Doch es sei vorgewarnt, dass es sich hier weder um eine biographische Aufarbeitung des Lukács-Themas handelt, noch seine Bedeutung für die marxistische Philosophie im Vordergrund steht. Seine – die Thematik betreffenden - Gedanken werden aus theaterwissenschaftlichen Aspekten untersucht.

²²⁸ Vgl. Ständeisky, Éva. „Lukács György és a Magyar Kommunista Párt Irodalompolitikája.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 74-88. Hier S. 81

²²⁹ Vgl. Szigethy, Gábor. „Tiltott gyümölcs. Az Ember Tragédiája az ötvenes években.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Hg. Ferencné Herczeg. Budapest: Gesta, 2004. S. 108-109. Hier S.109

²³⁰ Vgl. Hermann, István. *A magyar drámáért. Tanulmányok*. S.9

Beginnen lässt sich mit Gedanken die ein umfassenderes Spektrum des Kommunismus behandeln, die Frage der Kultur z.B. Nach Lukács ist sie ein „Gut“, auf das *jeder* das Recht hat, und der Aufstieg in diesem Gefüge solle jedem möglich sein.²³¹ Doch ein wesentliches Hindernis für die Herausbildung einer demokratischen Kultur ist die Leugnung der Reife der Masse durch die Bildungselite. Diese beiden Pole der Gesellschaft sollten sich einander annähern, damit das erwähnte Prinzip der Kultur zustande komme²³²:

Die beste Schule für die Vertiefung des Demokratischen zur Weltsicht und für die Schöpfung bzw. Verwirklichung des Kulturprogramms der neuen Demokratie [...] ist der Kampf der Massen gegen die Reaktion.²³³

Einen ersten schriftlichen Nachweis des Interesses von Lukács für das Theater bietet sein Werk *A modern dráma fejlődésének története* (Deutsch: *Die Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*). Es erschien 1911, bei der Franklin Gesellschaft in Budapest, als Gewinner des Krisztina Lukács Preises der Kisfaludy Gesellschaft²³⁴. Hier schreibt er auch über seine Tätigkeit in der Thália Gesellschaft, wo er mitunter neben der Leitung auch für die Auswahl der Stücke sowie für Regieaufgaben zuständig war.²³⁵ Obwohl man damals noch von einer gemäßigten linken Einstellung im ungarischen Theaterwesen sprechen kann, zeigen die Gedanken von Lukács für eine sozialistische Theatertheorie eine verblüffende Aktualität. Er meint, dass die Kunst durch die Vermittlung, durch das potenzielle und durch das tatsächlich eintretende Effekt, zu einem wirklichen *sozialen Phänomen* werden kann.²³⁶ Im weiteren behauptet er, dass die Quantität des literarischen, dramatischen Wirkungsfeldes durch die Ideologien der jeweiligen Schichten bestimmt wird.²³⁷ Lukács erkennt auch eine Tendenz, die die Bedeutung der unteren

²³¹ Vgl. Lukács zitiert nach Soós, Pál. „Lukács György művelődésméleti és művelődéspolitikai nézetei.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 7-34. Hier S.25

²³² Vgl. Lukács zitiert nach Soós Ebda. S.28

²³³ Lukács zitiert nach Soós Ebda. S.28

²³⁴ Vgl. Lukács, György. *A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében. A Lukács Archívum és Könyvtár Kiadványa. Lukács György hagyatékából*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980. S.9

²³⁵ Vgl. Lukács, György. *A modern dráma fejlődésének története*. (In der Reihe: Lukács György összes művei). Budapest: Magvető, 1978; (Orig. 1911). S.17

²³⁶ Vgl. Ebda. S.18

²³⁷ Vgl. Ebda. S.21

Bevölkerungsschicht für eine neue Dramatik erschließt.²³⁸ Bereits in den bisher erwähnten Gedanken öffnet sich seine Empfänglichkeit für das Soziale (bzw. Sozialistische), sowie für die Adaptation einer Ideologie für den Bereich der Kunst, im Spezifischen für den Bereich des Theaters.

Die Frage des Effekts wird auch von einer anderen Seite her beleuchtet, nämlich dass das Ziel des Dramas immer ein Masseneffekt sei²³⁹ – 1936/37 bekräftigt bzw. erklärt Lukács diese Aussage, da der erfahrene Effekt sofort, und direkt an der Masse ablesbar ist²⁴⁰. Was die qualitative Ebene angeht behauptet der Philosoph, dass Effekte nur durch „Allgemeinheiten“ ausgelöst werden können: inhaltlich würde dies die Emotionen und den Willen bedeuten, aber auch die Form sollte eine Gefühlsmäßige, Symbolische sein.²⁴¹ In dieser letzten Überlegung wird es noch einmal klar, dass diese Gedankenwelt eher der Schule des 19. Jahrhunderts verpflichtet ist. Das Allgemeine scheint mit der *Typisierung* im Drama der frühen 1950er Jahre Momente einer Verwandtschaft zu zeigen, doch letztere verfolgt einen ganz anderen Zweck: die *Erleichterung des Kontrollprozesses* und die *Einprägung der Ideologie durch schematisierte Wiederholung*. Meiner Meinung nach ist die Intention des Lukáčsschen Gedanken damit nicht in eins zu setzen – weder in seiner frühen, noch in seiner späteren Theatertheorie.

Seine Eingliederung in das sozialistische Lager spiegelt sich auch in seinen Überlegungen die das Theater betreffen. Den wahren dramatischen Stoff liefert (demnach) die Kollision der im Mittelpunkt des Dramas stehenden Personen und den gesellschaftlich-historischen Mächten. Die Größe der Menschendarstellung im Drama hängt davon ab, welche Charaktere und Konflikte man in der Wirklichkeit findet, die auch für das innere Verlangen der dramatischen Form stand halten²⁴² – hier klingt auch ein Aspekt der Wahrheit an: die der Übereinstimmung mit der Realität. Doch auf der anderen Seite wird eine Forderung gestellt, die das Schicksal des dargestellten Menschen zu einer Allgemeinheit erhebt²⁴³ (Rückschluss auf Lukács' frühere Gedanken, jedoch

²³⁸ Vgl. Ebda. S.583

²³⁹ Vgl. Ebda. S.27

²⁴⁰ Vgl. Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. S.281

²⁴¹ Vgl. Lukács, György. *A modern dráma fejlődésének története*. S.28f.

²⁴² Vgl. Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. S.263f.

²⁴³ Vgl. Ebda. S.266

erweitert um eine marxistische Dimension). Wenn er über das historische Drama spricht, dann mit der Forderung: man solle die Ereignisse der Vergangenheit als gegenwärtig und uns direkt betreffend wahrnehmen²⁴⁴ – dies sind Forderungen, die auch der ungarischen Dramatik gestellt wurden, und denen die historischen Dramen von Illyés am meisten entsprachen.

Wenn Lukács auch zu den Theoretikern des sozialistischen Realismus gezählt wird, hat es den Anschein, dass er die Einengungen dieses Kunstmusters hinter sich lässt. Er nähert sich demokratischen Artikulationen an, die sich auch in seiner „Theaterideologie“ spiegeln. Ohne das sozialistische Terrain zu verlassen fordert er vom dramatischen Dichter die lebendigen menschlichen Schicksale in der Gesellschaft darzustellen, damit der politische Stoff für das Drama fruchtbar sein kann²⁴⁵. Aus dieser Sicht kann eine engere Verbindung zwischen dem Sozialen und Politischen zustande kommen. 1934 fasst er einen sehr interessanten Gedanken - überraschender Weise noch vor der Herausbildung des Höhepunktes des Personenkults und der Diktatur in Leben und Kunst – der auch als Prognose gelesen werden kann:

Die ideologische Aufschwellung der Form [...] erzielt nicht nur die mystifizierte Verselbständigung der Formen, sondern erhebt sie auch zu ewigen „Wesen“.[...] sie werden jeglicher Historizität beraubt [...] Die Form wird zu einem starren Schema [...] ihre ständig modifizierte Verwendung ist wichtig, und nicht ihre mechanische Verfolgung.²⁴⁶

Hier spricht sich Lukács eindeutig gegen die Schematisierung der Kunst aus, besser gesagt gegen deren Erstarrung zu einer vorgegebenen Form. Doch für die stalinistische Ära war genau dieses Verfahren ein Garant für die Herausbildung von Gehorsam und Disziplin. Eine Verleugnung der Dimension des Politischen.

Der junge Lukács verfasste bereits Gedanken, die seiner Zeit voraus waren, deshalb wurde er auch von dem sog. „revolutionären Messianismus“ der kommunistischen Weltrevolution nach dem I. Weltkrieg erfasst. Er formulierte folgende Überlegung, noch viele Jahre vor der Umwälzung des (ungarischen) Kommunismus zu einem stalinistischen Unterdrückungssystem:

²⁴⁴ Vgl. Ebda. S.305

²⁴⁵ Vgl. Ebda. S.287

²⁴⁶ Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. S.171

Das Theater setzt eine gewisse Freiheit von Moral, Politik und des religiösen Lebens voraus: in einer Epoche mit religiösem und moralischem Kaltsinn und Askese, kann weder Theater, noch ein ähnliches Phänomen existieren.²⁴⁷

IX.1. Theoretisch-analytischer „Überbau“: durch die Brille des Theoretikers aus dem 21. Jahrhundert

Diesem Kapitel wurde Platz eingeräumt um verschiedene theaterwissenschaftliche Überlegungen offenzulegen. Es gibt u.a. zwei Aspekte unter denen man theaterhistorische Phänomene untersuchen kann. Auf der einen Seite muss man der Frage auf den Grund gehen, wie man Theater heute verstehen kann, auf der anderen, wie es damals – in unserem Falle in den frühen 1950er Jahren – verstanden wurde. Diese Arbeit versucht Aussagen, die im theatralischen Kontext getroffen werden, in zweierlei Hinsicht abzuwiegen: durch die Brille von Hier und Jetzt (beispielsweise durch die Verwendung moderner Theorien), und durch die von Gestern (z.B. zeitgenössische Quellen sprechen lassen). Beim Beibehalten dieser Methodik wird versucht mit der folgenden Argumentation eine Art Symbiose zu erreichen.

Das ungarische Theater diene vorrangig als Mittel politischer Machtergreifung und Machterhaltung. So könnte die Antwort auf folgende Frage lauten: Warum brauchte die

²⁴⁷ Lukács, György. *A modern dráma fejlődésének története*. S.55

Ungarische Kommunistische Partei das Nationaltheater? Péter Molnár Gál argumentiert, dass das Theater zwischen 1945 und 1949 über eine enorme Bedeutung als agitatorisches Mittel verfügte²⁴⁸. Solche Thesen, aber auch bereits früher niedergelegte Überlegungen sprechen sich für ein stalinistisches Theaterverständnis aus, das unter dem rigiden Kontrollsystem litt und in dem künstlerische Freiheit weitgehend unterbunden war. Dieser Aussage ist auch nicht zu widersprechen, doch soll ein Aspekt angeführt sein, der eine eingeeengte Betrachtung zu vermeiden helfen soll. In Ferenc Vogls Buch stößt man auf den Satz: „Kommunistisches Theater kann augenscheinlich auf zentrale Lenkung nicht verzichten“²⁴⁹. Ist also diese Form von „politischem“ Theater überhaupt möglich ohne eine übergeordnete, kontrollierende Instanz? Man könnte auch davon ausgehen, dass ohne die Eingliederung in ein Kontrollsystem und ohne vorgegebene Muster – die in der bereits thematisierten Schematisierung mündete – kommunistisches Theater nicht hätte entstehen können. Doch ob nun dieses politische Regime „gehaltloses“ Theater schuf, kann geleugnet werden. Die Mittel der Machtausübung hatten schon einen schädlichen Einfluss auf das ungarische Theater der '50er Jahre ausgeübt (was z.B. die Einengung der Zuschauermöglichkeiten und die Abwertung von deren interpretatorischen Fähigkeit angeht), aber die hohe Stellung der Schauspielkunst und einige Stücke – mit Themenschwerpunkten z.B. des Politischen und der Wahrheit – zeichnen sich durch künstlerische Hochwertigkeit aus. Um dieser Argumentationslinie einen Schlusstrich zu ziehen lässt sich – aus dem Blickwinkel des heutigen Theoretikers – folgendes festmachen: das Verständnis des ungarischen Theaters der untersuchten Ära ist ein *teils ambivalentes, teils widersprüchliches Feld des Diskursiven*. (Selbst Zeitgenossen nehmen diese Erscheinung wahr und machen darauf aufmerksam, nicht nur die negativen Seiten der Rákosi-Ära zum Thema zu machen.) Auf der einen Seite haben wir es mit einem gelenkten, kontrollierten und geplanten Theatergefüge zu tun, auf der anderen Seite haben wir den geschätzten Status des Schauspiels selber, und auf wieder einer anderen Seite den indirekt eingeleiteten Widerstand des Politischen, der sich langsam in eine revolutionäre Bahn lenkt.

²⁴⁸ Vgl. Molnár Gál, Péter. *Latinovits*. Budapest: Budapest-Print, 2005; (Orig. 1990). S.264

²⁴⁹ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.105

Da der Begriff der Revolution gefallen ist, ist auch ein wichtiger Gedanke anzumerken, der sehr eng mit dem Aufstand von 1956 und seinen Bezügen zum Theater zusammenhängt. Demnach stellt nicht 1956 eine Wende in der ungarischen Theatergeschichte dar, sondern das sog. Juni-Regierungsprogramm aus dem Jahre 1953²⁵⁰ (bzw. der bereits erwähnte XX. Parteikongress des KPdSU). Dem sollte teilweise auf jeden Fall Recht gegeben werden, da 1953 tatsächlich einen Wendepunkt nicht nur im geistigen Leben, sondern auch im demokratischen Theaterdiskurs bedeutet hat. *Der Moment der politischen Wende kann als einen historischen Punkt angesehen werden, ab dem die indirekte (Theater-)Opposition zu einer direkten wurde, und der einen Prozess herleitete, der seinen Höhepunkt in der Revolution von 1956 fand.* In dieser Hinsicht steht das Regierungsprogramm tatsächlich als Schalterpunkt dar, doch *die Rolle des Aufstands* – auch in theatralischer Hinsicht – sollte nicht unterschätzt werden. Diese Rolle ist in der *Herausbildung eines Demokratieverständnisses definiert, die – zwar nur für eine kurze Lebenszeit, aber – zur (artikulatorischen) Praxis wurde.*

Mit den Dramen der Veränderung wird auf die Etablierungsphase der direkten artikulatorisch-demokratischen Praxen konzentriert. Vorher erscheint es wichtig zu klären, dass es dabei um keine ausgeprägte Revolutionsdramatik handelt (wenn man diesen theatralischen Erscheinungsformen dennoch einen Namen geben möchte, könnte man sie eventuell Vor-Revolutionsdramatik taufen, doch der Hang zum von mir eingeführten Begriff zeigt sich stärker). Ich schließe mich den Überlegungen von Vogl an, für den das entscheidend war, „wie die aufgeführten Stücke gespielt und vom Publikum verstanden wurden“²⁵¹. Diese Anmerkung muss auch für Später vor Augen gehalten werden. Eine neue Ebene des Theatralischen erscheint hier, die des *Interpretationsvermögens*. Ferenc Bessenyei, der charismatische Schauspieler der 50er Jahre, erwähnt es (nach der Wende 1989) oft, dass ein unsichtbares Bindeglied das von der Bühne Kommunizierte und das vom Publikum Verstandene eins werden ließ. Diese Über-Mystifizierung des „Austauschprozesses“ machte das Theater zum Forum von wahren gesellschaftlichen Interessen. Die Decodierung des Übermittelten funktionierte

²⁵⁰ Vgl. Molnár Gál, Péter. *Latinovits*. Budapest: Budapest-Print, 2005; (Orig. 1990). S.272

²⁵¹ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.61

für den Zuschauer einwandfrei, und konnte von der parteipolitischen Ideologie nicht gedämpft werden.

Die Existenz der soeben angesprochenen Dramen der Veränderung wird von manchen Quellen negiert. Hegedüs und Kónya behaupten beispielsweise, dass die Dramen zwischen 1953 und 1956 nicht so sehr radikal-aussagekräftig waren, wie der publizistische Aufruhr um sie herum²⁵².

Die Bühne wurde nicht von den aufständisch-aufwiegelnden, oder vielleicht von den konterrevolutionären neuen ungarischen Stücken laut – solche gab es nicht –, sondern von dem Publikum, das sogar auf momentan missverständliche Szenen der früher verfassten Stücke (wie z.B. László Némeths *Galilei*) reagierte.²⁵³

Einer Gefahr von Überbewertung ist zu entgehen, aber hundertprozentig kann die Argumentation der beiden linken Theoretiker, Historiker nicht akzeptiert werden. Diese Arbeit befasst sich hauptsächlich mit der politischen und gesellschaftlichen Dimension des ungarischen Theaters in den 1950er Jahren. In diesem Zusammenhang wurden die Begriffe des direkt und indirekt Politischen bereits behandelt und erläutert. Die gesellschaftlich(-interpretatorische) Ebene vor kurzem. Ein theatralischer Diskurs kann ohne die Nutzbarmachung der Öffentlichkeit für demokratische Zwecke nicht entstehen, deshalb bindet sie auch das Soziale mit ein. Recht kann man den Verfassern des Zitierten geben, was das direkt Politische angeht, da die Dramen der Veränderung keine „konterrevolutionäre“ Inhalte *de facto* kommuniziert haben (siehe die Analyse der jeweiligen Stücken in Kapitel X.4.). Doch – wie ich mit dieser Argumentation zu zeigen suchte, auch mit der Ebene des Interpretationsvermögens – schließt es nicht aus den Über-Begriff *Dramen der Veränderung* weiterhin zu verwenden.

Um zum Schluss noch einen Beweis für dies Lesart zu liefern, sei hier über die *Symbolhaftigkeit* bestimmter Dramen gesprochen. Die Premiere des Gyula Háy Dramas – mit dem Titel *Varró Gáspár igazsága* (Deutsch: *Die Wahrheit des Gáspár Varró*) – kann in den Tagen der Revolution wegen der Straßenkämpfe nicht stattfinden und das von der Zäsur bis dahin zurückgehaltene Stück von Németh (*Galilei*), kämpft sich noch durch die

²⁵² Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.228

²⁵³ Ebda. S.228

historischen Restriktionen²⁵⁴. Ist es also ein reiner Zufall, dass Dramen wie diese mit der Revolution in Zusammenhang gebracht werden können? Wurde Háys Drama aus Angst um eine Radikalisierung der Lage verboten? Und wurde *Galilei* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, um die feurige politische Stimmung zu entflammen? Diese Entscheidungen der MDP hängen sehr wohl mit dem Wissen über die Macht des Theaters zusammen. Und die genannten Dramen sind auf jeden Fall kennzeichnende Werke einer Periode in der sich das Theater gemeinsam mit der Gesellschaft einen eigenen Weg der politischen Artikulation suchte.

X. Auf dem Weg der Theaterrevolution (1953-1956)

X.1. Veränderungsmomente im ungarischen Theatergefüge: ein geschichtlicher und theoretischer Überblick

Der historische Theaterkontext nach 1953

Fast alle Sekundärquellen nennen das Datum 1953 als Wendepunkt einer historischen Entwicklung, weil es – im Kleide des Regierungsprogramms in Juni – das Ende des Stalinismus in Ungarn markiert. 1953 kommt sowohl das literarische, als auch das theatralische Leben ins Schwanken, es weicht vom bisherigen „Entwicklungsweg“ ab. Die kommunistische Geschichtsschreibung befasst sich mit diesem Thema aus seiner eigenen Perspektive, nämlich dass sich Diskussionen, anstatt der gestalterischen Arbeit entfalteten.²⁵⁵ Doch die Bedeutung dieser Phase wird nicht hinterfragt. Aus heutiger – und teilweise auch damaliger Sicht – kann man bis zum November 1956 von einer

²⁵⁴ Vgl. Molnár Gál, Péter. *Latinovits*. S.279

²⁵⁵ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.225

„Tauwetterperiode“ sprechen, „als die ungarischen Theater gefüllt waren, wie niemals zuvor.“²⁵⁶ István Szabó führt eine verblüffende Zahl von 5,5 Millionen verkauften Karten an, sie gelte für das Jahr 1955.²⁵⁷ Aber bereits 1953 konnte man erste Erfolge auf diesem Gebiet verzeichnen: István Kende schreibt über eine Zunahme der Theaterbesucher im Vergleich zum Jahr 1952.²⁵⁸

Szabó setzt die ersten wirklichen Veränderungen in der Saison 1954/55 an: neben der Zunahme der Premieren, nahm die Anzahl von Werken sowjetischer Autoren ab. Diese politische Lockerungstendenz setzt sich in der nächsten Saison fort.²⁵⁹ Sichtbar ist die Änderung auch (inhaltlich) in den Stücken selbst – deshalb auch der Begriff: Dramen der Veränderung – da (wenn anfangs noch eher gedämpft) ein neuer Dramentyp gefordert wird, in dessen Mittelpunkt der Mensch steht. Die ersten Stücke mit diesem Inhalt gelangen in der Saison 1953/54 zur Aufführung. Die Figuren dieser Dramen sind zwar noch keine „autonomen Persönlichkeiten“, aber bereits keine „Partei-Marionetten“ mehr (siehe Stücke wie z.B. *Gurkenbaum* (Aufführung: 1953); *Schwert und Würfel* (Aufführung: 1955)).²⁶⁰

Regierungskritische Stimmen werden immer lauter – auch in Fachzeitschriften des theatralischen Bereichs. Es werden Mängel in der nationalen Dramaturgie ausfindig gemacht, da sie keine entschlossene und ehrliche Meinung repräsentiert. Die Partei schone die Vorstellungen der Schriftsteller nicht, und zwänge sie, ihre Stücke mehrmals, ohne jeglichen Grund umzuschreiben. Diese Prozedur endet dann mit der Selbstkritik über das eigene Werk, das im Endeffekt bei Seite geschoben wird. Der unduldsame Bürokratismus ist ebenfalls ein Faktor, der das „seelenlose“ Vorgehen gegenüber das ungarische Drama kennzeichnet. Neben der falschen Kunstpolitik wird auch die oberflächliche Spielplangestaltung der Theater kritisiert.²⁶¹ Einer der radikalsten Geständnisse – der vom Willen des Wahrheitsverlangens und der Aufdeckung getragen

²⁵⁶ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.118

²⁵⁷ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*. – Anm.: obwohl es nicht angegeben wird, handelt es sich wahrscheinlich für eine Zahl die im ganzen Land gemessen wurde.

²⁵⁸ Vgl. Kende, István. „Színházi életünk néhány kérdéséről.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (November 1953). S. 481-488. Hier S.482

²⁵⁹ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

²⁶⁰ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.46ff.

²⁶¹ Vgl. „A dramaturgiai értekezlet problémáiról.” *Színház és Filmművészet*. S.196

ist - ist ein Artikel vom Dramatiker Miklós Gyárfás, der im April 1954 in *Színház és Filmművészet* erschienen ist. Er spricht die wesentliche Problematik der Einschränkung des Interpretationsvermögens der Zuschauer an, und die Schablonisierung im Entstehungsprozess der ungarischen Stücke. Gyárfás fordert in Zeiten historischen Umbruchs, eine *Wagnis der Dramenliteratur*, eine kühne kritische Unterstützung.²⁶²

Worin unsere Dramenliteratur bisher zu vorsichtig war, braucht sie jetzt genau dort größere Freiheit. Für die wahrhaftere Darstellung des Lebens des Volkes, für das Stillen des Theaterverlangens [...] der arbeitenden Millionen. Dies kann aber ohne das eigenständige Denken des Künstlers nicht geschehen.²⁶³

Immer mehr Fachleute melden sich zu Wort und schließen sich Meinungen, wie denen von Gyárfás, an – ohne dabei die wirkliche sozialistische Dimension der Ideologie zu verletzen. Alles habe bisher verhindert, dass das Volk und der Schriftsteller hätten einander näher kommen können. Somit wurde die wahre kommunistische Aufgabe der Kunst verunsichert, und anstatt von realen Menschen bewegten sich politische Formeln auf der Bühne. Das Vertrauen gegenüber ungarischen Autoren und Künstlern, das vom neuen Regierungsprogramm ihnen erteilt wurde, fehlte fast vollkommen.²⁶⁴

Diese Stimmen eines historischen Umbruchs kennzeichneten dennoch kein homogenes diskursives Feld. Als parallele Erscheinungen trifft man immer wieder auf ein verstärktes Auftreten der kommunistischen Ideologie. Es hat den Anschein, sie wolle sich verteidigen. So trifft man beispielsweise im eben zitierten Artikel auf Folgendes:

Die Parteilichkeit auf der künstlerischen Ebene gibt Kraft, verleiht Schwung und Spannung. [...] Und den größten Schritt unserer Dramenliteratur wird der Schriftsteller tätigen [...] der zum ersten Mal den neuen, für den Sozialismus kämpfenden Menschen auf die Bühne stellen wird, in seinem vollkommenen Reichtum, seiner vollkommenen Schönheit.²⁶⁵

Doch kam jede Kundgebung des Glaubens am Ideal des Sozialismus, zu spät. Ein demokratischer Entwicklungsprozess begann, den man mit kommunistischen

²⁶² Vgl. Gyárfás, Miklós. „Drámairodalmunk szabadsága.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1954). S. 155-158. Hier S.156f.

²⁶³ Ebda. S.157

²⁶⁴ Vgl. „Színművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juli/August 1954). S. 305-314. Hier S.305f.

²⁶⁵ Ebda. S.308

Phrasenzirkeln und erneuten Verboten nicht mehr aufhalten konnte, die aber letzte Hilferufe des doktrinären Kommunismus noch duldete.

Um aber zu historischen Tatsachen der Theatergeschichte zurückzukehren, soll der Leser noch mit weiteren Details konfrontiert werden. Folgen der fehlgeschlagenen Theaterpolitik waren u.a. die Uniformität des Theatergefüges²⁶⁶ und dass die neuen ungarischen Dramen unter dem erwarteten Qualitätsniveau blieben²⁶⁷. Als Errungenschaften des Systems können die Künstlerräte²⁶⁸ in den Theatern verstanden werden, deren Tätigkeit sich erst nach 1953 entfalten konnte. Ihre Bedeutung für das Theater als demokratische Institution bestand darin, dass diese sich von unten – also aus den Reihen der Theatermitarbeiter – organisierten. (Der *Theater- und Filmbund*²⁶⁹ sah diese Künstlerräte als lokale Organe an, und durch sie hätte der Bund auch zum Innenleben der Theater werden können.²⁷⁰) Einen solchen Künstlerrat gab es auch z.B. im Nationaltheater. Hilda Gobbi (Schauspielerin des Nationaltheaters) sprach darüber, dass die Aufgabe des Rates im Qualitätserhalt von Vorstellungen bestand (beispielsweise durch den regelmäßigen Besuch der Aufführungen). Sie organisierten auch Diskussionsabende mit Kritikern. Doch sie hatten auch Probleme mit der zu hohen Mitgliederzahl, und der nur formal fungierenden Organisation, die geändert werden sollte.²⁷¹

Ein wesentliches Dokument der vorrevolutionären Periode – im Zusammenhang mit der Kunstopposition - stellt das *Schriftsteller- und Künstlermemorandum* vom Oktober 1955²⁷² dar (18. Oktober 1955²⁷³). Sie markiert einen Meilenstein der demokratisch-artikulatorischen Praxis und eine wahre Stellungnahme gegenüber einer falschen

²⁶⁶ Vgl. Gyárfás, Miklós. „Színjátszásunk stílusproblémái.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (September/Oktober 1954). S. 417-419. Hier S.418

²⁶⁷ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*. – Anm.: Dies kann aber nur im Allgemeinen gelten, da es sehr wohl qualitativ hochwertige zeitgenössische ungarische Stücke gab, solche werden auch beispielsweise in der Diplomarbeit behandelt.

²⁶⁸ Anm.: im Ungarischen *Művészeti Tanács*

²⁶⁹ Anm.: im Ungarischen *Színház- és Filmművészeti Szövetség*

²⁷⁰ Vgl. „Összefoglaló a szeptember 5-i közgyűlésről.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (September/Oktober 1955). S. 641-642. Hier S.641

²⁷¹ Vgl. U.B. „A Művészeti Tanács a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (März 1956). S. 225-226. Hier S.226

²⁷² Anm.: im Ungarischen *Írók és művészek memorandumja*

²⁷³ Anm.: Dr. Élthés führt auf der offiziellen Bessenyei-Homepage etliche Argumente und Beweise über die Unzuverlässigkeit dieses Datums an, siehe: <http://www.bessenyei.hu/dokum/dokum.htm#mem>

Unterdrückungspolitik der Kunst – obwohl fast alle, die das Dokument unterzeichnet, auf Druck der Partei, ihre Meinung zurückgezogen haben. Im Memorandum melden sich die Künstler gegen die schädlichen und aggressiven Repressionsmittel (die zwar von den neuen Maßnahmen untersagt werden)²⁷⁴ zu Wort.

[...] die einzige Voraussetzung der Entfaltung der schöpferischen Kulturarbeit, sowie der ehrlichen, wirksamen Aufklärung für den Aufbau des Sozialismus, ist, eine freie, ehrliche, demokratische Atmosphäre, die vom Geiste der Volksmacht und Volksdemokratie durchtränkt ist. [...] wir bitten die Zentrale Leitung [...] im Gegensatz zu ihrer Führungsmethodik die Beschlüsse des Kongresses durchzusetzen.²⁷⁵

Das Dokument wurde von zahlreichen Theaterleuten unterzeichnet, unter anderem von Tamás Major, Ferenc Bessenyei (Schauspieler des Nationaltheaters), Zoltán Várkonyi (Regisseur des Nationaltheaters), István Horvai (Direktor des Madách Theaters), Miklós Gábor (Schauspieler des Nationaltheaters), Endre Marton (Regisseur des Nationaltheaters) und Éva Ruttkai (Schauspielerin des Theaters der Volksarmee²⁷⁶).²⁷⁷

Die Lage radikalisiert sich zunehmend zwischen März und Oktober 1956. Diese Periode ist auch die, in der sich klären sollte „[...] in welchem Grade das ungarische Theater selbst an der Schaffung der geistigen und psychologischen Voraussetzungen des Aufstands beteiligt war [...]“²⁷⁸. Vogl behauptet weiters, „der geistige Prozeß (sic!), der zum Ausbruch des Oktoberaufstands führte, spieg[e]l sich hauptsächlich in den publizistischen Medien, erst in zweiter Linie im Theaterschaffen.“²⁷⁹ Er geht also von einer These aus, nachdem das Theater Teil des politischen Diskurses der vorrevolutionären Phase wurde. Und ein sehr interessanter Aspekt ist der, dass Vogl einen bedeutenden Teil an „Öffentlichkeitsarbeit“ dem Theater zuschreibt. Neben den Medien soll es also zur *Meinungs- und Wahrheitsschaffenden Apparatur Ungarns* gehören.

²⁷⁴ Vgl. „Írók és művészek memorandumuma 1955 októberében.” *Irodalmi Újság* (6. Oktober 1956) Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.17

²⁷⁵ Ebda. S.18

²⁷⁶ Anm.: im Ungarischen *Néphadsereg Színháza*

²⁷⁷ Vgl. „Írók és művészek memorandumuma 1955 októberében.” *Irodalmi Újság* (6. Oktober 1956) Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.18f.

²⁷⁸ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.60

²⁷⁹ Ebda. S.60

Zeitgenössische und heimische Themen aufgreifende Stücke „[...]“ erforderten einen neuen Darstellertyp [...]“²⁸⁰. Doch die Schauspieler, die das kommunistische System erzogen hat, konnten sich alleine den Anforderungen des Regimes stellen, nicht aber denen der neuen Dramen, die auch eine (zeit-)kritische Ebene zu bieten hatten. Deshalb „[...]“ sah sich die Partei gezwungen, Künstler zu rehabilitieren, die [...] entfernt worden waren“²⁸¹. (Eine von diesen Schauspielergrößen war Ferenc Bessenyei.)

Wie bereits erwähnt, gab es neben den eindeutig demokratisch einstuftbaren Aussagen, auch sehr widersprüchliche. Tamás Major forderte beispielsweise in einem Aufsatz striktere ideologische Kontrolle und größere künstlerische Freiheit gleichzeitig. Und bestand auf seiner Meinung, dass diese beiden Forderungen nicht unvereinbar wären.²⁸² (Am Rande sei es erwähnt, dass solche Formulierungen wahrscheinlich auch für die Daseins- bzw. Legitimationsberechtigung und Anpassungsfähigkeit seiner äußerst zwiespältigen Persönlichkeit gelten könnten.) Im weiteren Verlauf des Artikels stellt er sich aber eher auf die Seite des demokratischen Diskurses. Das Nationaltheater habe demnach versucht das Ministerium zu überzeugen, mehr Entwicklungsspielraum für das Ensemble zu gewähren und kritisierte nebenbei die außer Kontrolle geratene Kaderpolitik²⁸³ des Regimes²⁸⁴.

Um diese Linie des revoltierenden Verhaltens des Nationaltheaters weiterzuführen, sollen hier zuerst Gedanken der künstlerischen Parteiversammlung der MDP im Nationaltheater (17. November 1955) zitiert werden:

[...] es werden mehrere Beschwerden aufgelistet. Eine von diesen richtet sich dagegen, dass man die Spielpläne von oben auf die Theater gezwungen habe und auch andere Beschlüsse die der Theaterarbeit hinderlich sind, und die von Beamten des Ministeriums ausgearbeitet werden – die aber über

²⁸⁰ Ebda. S.53

²⁸¹ Ebda. S.54

²⁸² Vgl. „A magyar színjátszás ünnepi hete vita-anyagából. Major Tamás referátuma. Részletek.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juli/August 1955). S. 487-497. Hier S.488

²⁸³ Anm.: diese Bezeichnung geht auf den Begriff des „Kaderblattes“ (Ungarisch: *káderlap*) zurück, der von fast jeder bekannten Person in verschiedenen Ministerien zu finden war und die aus ideologischer Hinsicht geprüfte Informationen über die/denjenigen enthielt. Diese „Blätter“ legitimierten bspw. politische Akte gegen jene Personen.

²⁸⁴ Vgl. „A magyar színjátszás ünnepi hete vita-anyagából. Major Tamás referátuma. Részletek.“ *Színház és Filmművészet.* S.491f.

keinerlei Fachwissen verfügen – und sich bei der Durchführung auf Parteiinteressen und Anweisungen berufen.²⁸⁵

Ferenc Bessenyei spricht in einem Interview über den Kampf, den das Nationaltheater als ein *opponierendes nationales* Theater geleistet hat.²⁸⁶ Und ein ebenfalls oppositionelles Verhalten zeigt das Nationaltheater in seiner Reaktion auf die Zwangszurücknahme des im Schriftsteller- und Künstlermemorandum festgeschriebenen Artikulationskatalogs.

Wir bitten die Zentralleitung der Partei erneut uns anzuhören. [...] Wir hoffen, damit – durch Unangehörtheit, lose Beziehung, bzw. durch die unerledigten Angelegenheiten – solchen Ereignissen vorzubeugen, die gegen unseren guten Willen [...] unserer Partei nicht nutzen, sondern schaden könnten.²⁸⁷

Es lässt sich erahnen, dass man aus der herrschenden Stimmung eine politische und gesellschaftliche Katastrophe voraussagen konnte – die auch Dr. Élthes in ihren Gedanken anspricht. Eins steht aber fest: dass die Partei ihre übertriebenen Unterdrückungsmechanismen nicht weiter praktizieren konnte, da man von der Gesellschaft – zusammen mit dem Theaterbereich – keine Akzeptanz und Billigung erwarten konnte.

Hilda Gobbi spricht in ihrer Autobiographie einen sehr interessanten Aspekt an, der auch zu den Fehlern der kommunistischen Regierung gerechnet werden kann. Obwohl sie selber – als treue Genossin – ebenfalls an das Prinzip der Publikumsorganisation geglaubt hat, um eine Zuschauerschicht ins Theatergefüge einbinden zu können, merkt sie an, dass dieses Publikum nicht gleichzeitig einen neuen Geschmack besaß.²⁸⁸ Als ersten Schritt – um dieses Ziel zu erreichen – begaben sich die Theater in die Fabriken, dann gründete man den *Kreis der Arbeiterfreunde des Nationaltheaters*²⁸⁹, in dessen Rahmen eine Vorstellung im Nationaltheater besucht werden konnte, die Schauspieler zwei Matineen in den Fabriken veranstalteten und die Arbeiter nebenbei auch an

²⁸⁵ Vgl. Bessenyei Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

²⁸⁶ Vgl. „Bessenyei-riport II.“ (Quelle: Privatbesitz) *Multimedia-Disc zur Ausstellung „Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban.*”

²⁸⁷ Bessenyei Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

²⁸⁸ Vgl. Gobbi, Hilda. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982. S.211

²⁸⁹ Anm.: im Ungarischen *Nemzeti Színház Munkásbarátainak Köre*

Theaterseminaren teilnehmen konnten. Gobbi kommentiert ihre Ausführungen wie folgt: „[...] es war eine zu schnelle Umbildung, und noch dazu gar nicht gesund“.²⁹⁰

Wie dieses Beispiel auch zeigt, beging die Partei selber oft wesentliche Fehler, aber zu ihren Abwehrmethoden gehörte eine reaktionäre Sündenbocksuche. Dem Theater- und Filmbund wurden oft Missstände – seitens der Partei – zugeschrieben. Der Bund wurde beschuldigt, er ließe keine Möglichkeit für die Diskussion von theoretischen Fragen²⁹¹. Deshalb „rieten“ ihm parteinahe Fachleute, sein Blatt (*Színház és Filmművészet*) für diesen Zweck nutzbar zu machen.²⁹² - Die Zeitschrift wurde aber sehr wohl als Forum für eine theoretische und ideologische Diskussion genutzt. Dies belegen eine Reihe von Artikel, die z.B. Stücke auch auf den ideologischen Inhalt untersuchen. Ebendies bezeugt auch die Aussage von Béla Both, der die versprochene Unterstützung der Partei vermisst hat, und viele Aufgaben wegen bürokratischen Hürden unmöglich zu erfüllen waren²⁹³. Es hat aber den Anschein, dass der Bund – oder besser gesagt sein Fachblatt – auch kritischen Meinungen Platz ließ, die sich gegen die Parteipolitik wandten. Und eben dieses Moment konnte die herrschende „Klasse“ nicht zulassen. Dieser Blickwinkel lässt sich mit bereits behandelten Artikeln untermauern, aber genau eine solche Artikulation stellt auch ein offener Brief von Ottó Ádám dar (in der September/Oktober Nummer 1955 von *Színház és Filmművészet*), den er an die Leitung des Bundes adressierte: „Hauptsächlich hindert die sicherheitsbezogene Kulturpolitik die Geburt des neuen ungarischen Dramas [...]“²⁹⁴.

Die Zeitschrift hält seine Leser über positive Änderungen im Theaterbereich auf dem Laufenden. So haben auch die Festwochen vom Sommer 1955 bewiesen, dass sich verschiedene Pole des Theaters einander angenähert haben und der Unterschied zwischen

²⁹⁰ Vgl. Gobbi, Hilda. *Közben*. S.216

²⁹¹ Vgl. „A színház népnevelő feladataért.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juli/August 1955). S. 484-486. Hier S.485

²⁹² Vgl. Kende, István. „Színművészetünk a márciusi párthatározat tükrében.“ *Színház és Filmművészet*. S.411

²⁹³ Vgl. „Szövetségünk fél évi tervei“ Részlet Both Béla beszámolójából. Elhangzott a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1956 március 5.-i elnökségi ülésén.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1956). S. 263-266. Hier S.266

²⁹⁴ Ottó Ádám zitiert nach Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években“. *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

den ländlichen und hauptstädtischen Bühnen geschrumpft ist.²⁹⁵ Sie berichtete weiters von der Wende in der ungarischen Dramatik, da die Anzahl der heimischen Stücke angestiegen ist, die sich mit zeitgenössischen Themen befassen (eine beträchtliche Anzahl solcher Dramen hat beispielweise das József Attila Theater auf die Bühne gebracht²⁹⁶). Doch der Verfasser dieses Artikels drückt auch sein Unbehagen aus, indem sich die Thematik in Richtung der Bildungselite gewendet habe, und sich nicht auf die Rolle der Partei konzentriere.²⁹⁷ Es kommt auch zu Beschwerden, die die ideologische Zurückgebliebenheit aufgreifen, in erster Linie in Zusammenhang mit der Arbeit des Regisseurs.²⁹⁸ Doch wie bereits erwähnt, bleiben solche Äußerungen fast ohne Wirkung.

An Bedeutung gewinnen folgende Gedanken, da sie zum Träger des demokratischen Diskurses werden:

Das Ergebnis ist die Unterdrückung der Unternehmenslust und – Möglichkeit der Theater, die fast restlose Ausrottung der dramatischen Freiheit. [...] Der Minister für Volksbildung [...] hat auf der Theaterkonferenz dieses Jahr [...] ein detailliertes Versprechen über die Reform der bis ins Tiefste falsche Methodik abgelegt. [...] der Zaum [...] wurde ersichtlich gelockert [...] dies ist auch [...] in der Spielplanpolitik sichtbar. [...] Dafür ist es vonnöten, dass der Hauptanteil der Theater in ihrer heutigen Form aufgelöst wird. An ihrer Stelle soll ein kleines, gut funktionierendes Amt geschaffen werden, das sich nur mit einigen, gemeinsamen praktischen Angelegenheiten der Theater befasst, achtend auf den Weg der Theater, aber nie ein Wort darauf verschwendend, wohin der Weg führt, der vom Intendanten, den Autoren und künstlerischen Mitarbeitern frei festgelegt wird.²⁹⁹

Für einen allgemeinen Qualitätsverlust des ungarischen Theaters wird – in diesem aufständisch-kritischen Diskurs - die zunehmende (ideologische) Kontrolle und Zwangsmechanismen der Partei verantwortlich gemacht. Obwohl die Machthaber es in einem anderen Lichte erscheinen lassen wollen, handelt es sich neben der kritischen Dimension, doch um *keine* Negation der Idee des Sozialismus. Dies steht weiterhin als Ziel fest, doch die Mittel sollen radikal reformiert werden.

²⁹⁵ Vgl. „A színház népnevelő feladataért.“ *Színház és Filmművészet*. S.484

²⁹⁶ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.167

²⁹⁷ Vgl. Kende, István. „Színművészetünk a márciusi párhataározat tükrében.“ *Színház és Filmművészet*. S.408

²⁹⁸ Vgl. „A színház népnevelő feladataért.“ *Színház és Filmművészet*. S.485

²⁹⁹ Háty, Gyula. „Az írók közgyűlése előtt.“ *Irodalmi Újság*. (8. September 1956) S.1-2. zitiert nach Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*.

Die Leitung des Theater- und Filmbundes wendet sich mit einer Art Forderkatalog an das kommunistische Regime, wodurch die eben angesprochene Reform erreicht werden könnte. Demnach sollen die Theaterleiter in ihren eigenen künstlerischen Vorstellungen, Spielplänen, Spielstilen und der individuellen Gestaltung ihrer Regiekonzepte gestärkt werden. Einen besonderen Stellenwert erhält die Freiheit der Taten. Sie sprechen sich auch für die Aufhebung von bürokratischen Hindernissen – wie z.B. dem dramaturgischen Rat – aus. Eine Verschiebung vom Prinzip der Kontrolle von oben, zur *Kontrolle bzw. Konzeptualisierung und Durchführung von unten* (siehe beispielsweise die Künstlerräte) soll gewährleistet sein. Kritisch wird die segmentierte – von der künstlerischen Außenwelt abgeschiedene – Arbeitsweise betrachtet und eine Änderung gefordert.³⁰⁰ (In einem anderen Artikel wird auch die Einzelherrschaft des Stanislawski-Systems heftig kritisiert, da sie sogar schädlich eingestuft und für die Rückentwicklung verantwortlich gemacht wird.³⁰¹) Die Forderung nach *Selbständigkeit*, kann nur so vorgestellt werden „wenn die ideologischen und philosophischen Prinzipien unserer Partei nur durch ihre leninistische Revolutionarität, auf die Wirklichkeit des künstlerischen Lebens gestützt, verwirklicht werden“³⁰². Um noch zum Schluss dieses Teils eine Interpretationsrunde zu drehen, kann man das letzte Zitat als Hommage an die Wahrheit des Sozialismus betrachten, indem der Partei vorgeworfen wird die Ideen falsch angewandt zu haben. – Doch in den Augen einer kommunistischen Machtpolitik, die nur schwer den Graben des Stalinismus verlassen konnte und die unter einem Druck von Außen litt, waren solche Überlegungen geradezu sündhaft. Sie mussten „bestraft“ werden, wie es auch die kurze nachrevolutionäre Lebzeit des Bundes auch beweist.

Die Herausbildung eines demokratischen Theaterdiskurses oder die Einbindung des Theater(gefüges) in einen demokratischen Diskurs der Gesellschaft und des Politischen

³⁰⁰ Vgl. „A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juli/August 1956). S. 506-508. Hier S.506ff.

³⁰¹ Vgl. Horvai, István. „Beszélgetések közös problémákról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Oktober 1956). S. 721-724. Hier S.723

³⁰² „A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata.” *Színház és Filmművészet*. S.508

Viele Beobachtungen – wie wir es bei der Behandlung der theoretischen Ebene sehen werden – stimmen mit denen der historischen Geschehnisse überein und es wäre auch grundsätzlich falsch, eine strenge Trennung zwischen Theorie und Praxis, bzw. der geschichtlichen Dimension zu unternehmen. Dennoch wird versucht diese Ebenen in zwei getrennten (Unter-)Kapiteln zu untersuchen, wegen der Systematisierung und einem (hoffentlich) erleichterten Verständnis.

Zu der grundsätzlichen Ideologie Mátyás Rákosis gehörte, seine zum Spruch gewordene Aussage: *„Es ist ihr Glück, dass wir es nicht ertragen Künstler hinter Gittern zu sehen.“*³⁰³ Dies erklärte auch warum die meisten Maßnahmen des Terrors das Theater verschont haben (im Zusammenhang mit der Revolution und Schauspielerengagement werden wir Gegenbeispiele behandeln) und auch teilweise warum die Künstler sich vieles – ohne Angst vor Repressionen zu haben – bieten lassen konnten.

Genau wie auf historisch-praktische Umbrüche im Theater, hat für die Wende im theoretischen Bereich auch der Junibeschluss und das neue Programm der Regierung von 1953 gesorgt³⁰⁴. Sie öffnete eine Perspektive, die Bedürfnisse des Volkes auch in die Thesenbildung mit ein zu beziehen, die eigene nationale Dramatik in den Fokus des Spielplans zu stellen und die Stildominanz des Stanislawski-Systems zurückzudrängen. Doch auf der anderen Seite (als parallele Erscheinung) wird – im eben behandelten Aufsatz – auch die mit Referaten eingeleitete, ideologische Vorbereitung von (hauptsächlich kontroversen) Vorstellungen, gefordert. Vom Autor des Artikels – dem uns wohlbekannten parteitreuen István Kende – wird aber die vergangene Richtlinie der Partei als richtig eingestuft, da – nach ihm – sich „der Kampf gegen den Schematismus, dem Vergrauen, dem bürgerlichen Eindrang und gegen dem Entfernen vom Realismus, als begründet und richtig erwies“.³⁰⁵ – Ein Kommentar sei dahingestellt, dass es auffallend ist, in dieser Periode des historischen Umbruchs viele Personen aufzufinden, die sich sehr widersprüchlich ausdrücken und sich Meinungen beider Lager zumuten. *Dies hätte in der Angst liegen oder nur aus purer Unentschlossenheit bestehen können,*

³⁰³ Mátyás Rákosi zitiert nach Szigethy, Gábor. „Tiltott gyümölcs. Az Ember Tragédiája az ötvenes években.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. S.109

³⁰⁴ Vgl. Kende, István. „Színházi életünk néhány kérdéséről.” *Színház és Filmművészet*. S.481

³⁰⁵ Vgl. Ebda. S.482ff.

sich entweder dem demokratischen oder dem doktrinären Diskurs zuzuschreiben. Doch ein solches Verhalten konnte nur von Persönlichkeiten erwartet werden, die sich um die sichere (Macht-)Position im System sorgten.

Am Anfang wurden nur sehr tastend die ersten Schritte gewagt, sich auf den Blättern von Fachzeitschriften über ideologische Reformen auseinanderzusetzen. Man sah Mängel im neuen ungarischen Drama, das bisher nur Probleme von Fabrikarbeitern, Bauern und der historischen Vergangenheit thematisierte, aber sich nur mangelhaft mit den neuen Typen der fortschrittlichen Bildungselite befasste.³⁰⁶ (Doch wieder taucht ein Widerspruch auf, da weiter oben die entgegengesetzte Tendenz im heimischen Drama behauptet wird.)

Doch die Stimmen radikalisierten sich mit der Zeit, wie dieses Artikel aus 1954 zeigt.

Doch sollte man es irgendwie spüren lassen – vielleicht mit der Einbeziehung eines Mittelkaders – dass es sowohl in der Staatslenkung, als auch in der Parteiführung gewisse Fehler geben kann. [...] Solange wir dies nicht erreichen, kann der positive Held nur mit gewissen äußerlichen Attributen versehen werden, aber wir können ihn ganz einfach nicht stärken, da seine Gegenspieler ihm nicht angemessen sind [...]³⁰⁷

Solche Formulierungen von einem Dramaturgen des Nationaltheaters trafen den Direktor Tamás Major tief – oder besser gesagt, die von ihm hoch geachtete Partei. Major sah in der berechtigten Kritik eine Leugnung der sozialistisch-realistischen Kunst und eine – was damals noch viel schlimmer ausfiel – neue, kritisch-realistische Stellungnahme.³⁰⁸ Imre Apáti spricht bereits im Sommer 1954 sehr offen über offensichtliche Probleme des Theaterbereichs und lobt eben diese – von Major verachtete – kritische Dimension des theatralischen Arbeitsfeldes, wobei er es auch auf die Dimension des Gesellschaftlichen ausweitete: „Es gibt kein überzeugenderes und erschütternderes Urteil, als das einer Epoche, wenn sie über sich selbst urteilt.“³⁰⁹

³⁰⁶ Vgl. „Színészek az új drámaírodalomról.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Dezember 1953). S. 550-552. Hier S.552

³⁰⁷ Tamás Benedek zitiert nach Major, Tamás. „Veszélyes nézetek dramaturgiánkban.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Februar 1954) S. 49-51. Hier S.50

³⁰⁸ Vgl. Ebda. S.50

³⁰⁹ Imre Apáti zitiert nach „Színművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából.“ *Színház és Filmművészet.* S.311

Einen sehr interessanten Aspekt der historischen Wende nach 1953 führt Dr. Bálint Magyar an. Seiner Meinung nach vergingen die Jahre zwischen 1954 und 1955 im Zeichen ideologischer Ungewissheit, „die konkreten, entschlossenen theoretischen Aussagen wurden von verschiedenen interpretierbaren Allgemeinheiten substituiert“³¹⁰. Auf der einen Seite kann man dieser Meinung zustimmen, da die ideologische Ungewissheit (siehe Ausführungen zu den „widersprüchlichen“ Personen, weiter oben) und die Wende weg von strikten theoretischen Schemen relativiert sind. Doch von „verschieden interpretierbaren Allgemeinheiten“ zu reden, ist übertrieben. Widersprüchlichkeiten kann man sehr wohl erkennen, und das Fehlen einer klaren ideologischen Linie – diese Elemente sind *kennzeichnende Momente einer (vorrevolutionären) Identitätssuche. Die Heterogenität – also Bestandteile eines demokratischen Diskurses und der Versuch der Machtlegitimation der kommunistischen Partei – bleibt bis in die Tage der Revolution erhalten und präsent, doch sie verschiebt sich in Richtung einer demokratisch-artikulatorischen Praxis.*

Ein Wechsel zwischen den protagonistischen (demokratischer Diskurs) und den antagonistischen Polen (an den Stalinismus gekoppelte kommunistische Überordnung) ist – ohne eine wirkliche, trivialisierte Unterscheidung in opponierende Segmente zu unternehmen – fortwährend sichtbar. Die Vertreter einer kommunistischen Machtpolitik sahen sich mit allgemein präsenten antimarxistischen Phänomenen und Bestrebungen³¹¹ konfrontiert.

Die Verzerrung wurde erst in unserer *Spielplanpolitik* sichtbar, die sich dann in der Verflachung, oft in der Negation der volksbildenden Aufgabe des Theaters widerspiegelte. Es kam nicht nur einmal zur Unterschätzung der führenden Rolle der Partei, und der staatlichen Leitung; einige Fehler der staatlichen Leitung wurden von einzelnen verzerrt, und anstatt der parteigemäßen Kritik der Fehler, wollte man manchmal die Leitung selbst verleugnen.³¹²

Je mehr sich die theatertheoretische Meinungsäußerung gegen die Methoden und Ideen der sozialistischen Machtelite wandte, desto mehr wurden ihr entgegengerichtete Aufsätze publiziert. In einem Artikel aus dem März 1956 wird – mit Worten

³¹⁰ Dr. Bálint Magyar zitiert nach Bessenyei Élné, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.
<http://www.bessenyei.hu/56/56sz.htm>. Zugriff: 29.11.2009

³¹¹ Vgl. „A színház népszerű feladataért.“ *Színház és Filmművészet*. S.484

³¹² Ebda. S.484f.

Chruschtschows – auf eine verstärkte Arbeit für die kommunistische Massenbildung aufgerufen, und dafür sollen alle möglichen Mittel der ideologischen Einflussnahme aktiviert werden. Und solch Mittel stellte natürlich auch die Kunst dar.³¹³ Doch fast alle Aussagen dieser Art blieben in der spannungsgeladenen Zeit vor der Revolution wirkungslos. Man reagierte auf sie beispielsweise mit der Kritik von der Tendenz, die „das künstlerische Individuum und die Komplexität der Weltanschauung“ negierte³¹⁴.

Von dem „abdankenden“ System konnte man in den Monaten vor der Revolution im Oktober 1956 keine Selbstkritik erwarten. Dies war auch der Fall direkt nach dem Niederschlagen des Aufstandes. In einem dramengeschichtlichen Buch aus dem Jahr 1964 traf ich auf die erste Stellungnahme über die Fehler, die auf dem Gebiet der Dramatik begangen wurden:

Die zwei grundlegenden Fehler [...] des sozialistischen Realismus waren [...] dass die nicht kommunistischen, oder die Schriftsteller die die damals proklamierte sozialistisch-realistische Kunstidee nicht annehmen konnten oder wollten, hauptsächlich mit administrativen Mitteln aus den Kunstleben gedrängt wurden. [...] und dass der sozialistische Realismus als „Stilrichtung“ eingeführt wurde. [...] Wenn die damalige Literaturpolitik auch darüber sprach, dass die „die Realität des sozialistischen Aufbaus viel reicher ist, als unsere Literatur es zeigt“, dass die Helden „blutarme, Pappmaschee-Figuren“ sind, dass die Charakterdarstellung viel zu „skizzenhaft“ ist, und doch war es diese Literaturpolitik, die solche Werke zurückgewiesen hat, die sich um eine vollkommene und vertiefte Darstellung bemühten. [...] Der Schematismus der Dramenliteratur hat das grundlegende Dramenprinzip des Theaters in Frage gestellt, nämlich dass die Vorstellung im Zuschauer Interesse wecken soll. [...] Neben ihren Fehlern, war es dennoch der Verdienst dieser Literatur, dass sie ihr Publikum für die Treue und das Standhalten gegenüber dem Sozialismus erzogen hat.³¹⁵

Diese Kritik scheint nur eine partielle zu sein, da sie sich hauptsächlich auf Fehler des sozialistischen Realismus bezieht. Doch bei der genauen Lektüre fällt auf, dass sie auch die Kritik der ungarischen Kunstpolitik der '50er Jahre beinhaltet. Unterdrückungs- und Ausgrenzungsmechanismen, Schematismus (den man zwar zu bekämpfen suchte, aber doch in dessen Falle tappte) und Eingrenzung des Interpretationsvermögens der

³¹³ Vgl. „Az ideológiai munka kérdései” Részlet N. Sz. Hruscsov előadói beszédéből a XX. kongresszuson.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (März 1956). S. 161-165. Hier S.165

³¹⁴ Vgl. Horvai, István. „Beszélgetések közös problémákról.” *Színház és Filmművészet.* S.723

³¹⁵ Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja.* S.217f.

Zuschauer wird angesprochen. Doch – wie es sich sehr oft in der kommunistischen (Theater-)Fachliteratur Ungarns erfahrbar macht – muss neben der (scharfen) Kritik auch die positive Seite der fehlerhaften Politik aufscheinen. Dies ändert aber an der hauptsächlichen Meinung der Verfasser nichts, da ihnen die glückliche Situation beschert ist, das Vergangene aus der Gegenwart zu betrachten und sie das damals Begangene nicht belastet.

X.2. Schauspielerschicksale in den 1950er Jahren: Bessenyei, Gobbi, Mezei

„Unser Volk verlangt immer mehr von seinen Künstlern, seinen Erziehern die Beispielhaftigkeit, auch außerhalb von ihrem gestalterischen Arbeitsplatz.“³¹⁶ So lautet eine Grundthese, die die Schauspieler als *Identifikationsfiguren* nicht nur des Theaters betrachtet, sondern auch – durch ihre *pädagogische Funktion* im Kommunismus – der Gesellschaft. Doch diese hoch geschätzte Figur – der ungarische Schauspieler – sei mit bürgerlichen Missständen infiziert gewesen, welche Last man abwerfen sollte. Ferenc Bessenyei schreibt in seinem Artikel weiters, dass die Volksdemokratie den Schauspieler auf einen sehr hohen Posten gestellt, und ihm die Macht geliehen hat, die Moral und den künstlerischen Geschmack des neuen Menschen zu gestalten. Er schwärmt über die bisher noch nie dagewesene Aufgabe und Möglichkeit einer Schauspielergeneration.³¹⁷

Ferenc Bessenyei war *die* charismatische und wirklich bedeutende Schauspielerpersönlichkeit der frühen 1950er Jahre (damals Akteur des Nationaltheaters).³¹⁸ Nach den Ausführungen seiner Frau, war er der wirklich

³¹⁶ Kende, István. „Színházművészetünk néhány kérdéséről. Megjegyzések Révai József elvtárs irodalmi cikkei kapcsán.“ *Színház és Filmművészet*. S.489

³¹⁷ Vgl. Bessenyei, Ferenc. „Az emberábrázolásról.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Januar 1953). S. 16-19. Hier S.17

³¹⁸ Vgl. „Bessenyei Ferenc.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*“

bedeutsame Schauspieler für die Partei.³¹⁹ Bessenyei war auch Mitglied der MDP. Der Grund für seinen Eintritt war, die Möglichkeit, von innen auf das System einwirken zu können.³²⁰ Doch beim Erreichen dieses Zieles ging er bis an die Grenzen, um zu sehen „wie lange sich das System helfen ließe.“³²¹ Seine *ars poetica* lautete:

Das ungarische Theater ist im Dienst des Volkes. Es kann sein, dass das in manchen Ohren verrückt klingt heutzutage noch von Volksdienst zu sprechen, aber ich kann mir nichts anderes vorstellen. Wenn der Schauspieler sich den moralischen Status eines Volkspädagogen erkämpft hat, lebte er nicht umsonst.³²²

Diese sozialistische Dimension seines Denkens behielt er bis zum Tode bei, obwohl er sich – wie wir es später sehen werden – von der Gewaltpolitik und vom Unrecht des Kommunismus distanzierte. Eben diese Motive seines Verhaltens konnten von der Partei nicht akzeptiert werden. Zu seinen Gegnern zählten zahlreiche Mitglieder der Parteiführung des Nationaltheaters (u.a. Endre Marton, Géza Márky, János Pásztor). Man warf ihm „anarchistisches, destruktives Verhalten“ vor, dass Bessenyei sich der Partei nicht verbunden fühlt, also eindeutig „ein Feind“ sei, den man zumindest unter Disziplinarverfahren stellen sollte.³²³ Doch trotz solchen Informationen, die die Partei erreichten, konnte man dem Erfolg von Bessenyei keine Grenzen setzen. Augenscheinlich hatte die kommunistische Leitung mehr von einem aktiv schauspielerisch tätigen Bessenyei, als von einem inhaftierten. Damit kann man auch seine Auszeichnungen erklären: den ersten Kossuth-Preis erhielt er für seine Rolle als Kossuth in Illyés' *Fackelflamme*³²⁴. Diese Rolle sprach er in einem Artikel, als den Moment an, der seine zukünftige Arbeit als Schauspieler wesentlich prägen sollte³²⁵. Seine Bedeutung als Schauspieler verdankte er u.a. seinen vier charakteristischen Rollen, die er in den 1950er Jahren – meistens auf der Bühne des Nationaltheaters – zu spielen

³¹⁹ Vgl. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memorandumuma.“ *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

³²⁰ Vgl. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

³²¹ Ferenc Bessenyei zitiert nach „Bessenyei-riport II.“ (Quelle: Privatbesitz). Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*“

³²² Ferenc Bessenyei (Interview mit István Pálffy G., 1981) zitiert nach Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

³²³ Vgl. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

³²⁴ Vgl. Ebda.

³²⁵ Vgl. Bessenyei, Ferenc. „Az emberábrázolásról.“ *Színház és Filmművészet*. S.19

hatte: Ádám (*Die Tragödie des Menschen*), Dózsa (*György Dózsa*), Kossuth (*Fackelflamme*) und Galilei (*Galilei*). Diese Figuren waren auf der einen Seite für die Entwicklung seiner Karriere bezeichnend, auf der anderen Seite sind diese Charaktere Gefangene und Gestalter von historischen Zwangssituationen gleichzeitig.³²⁶ (Außer der *Die Tragödie des Menschen*, werden alle drei Dramen und Protagonisten im Kapitel X.4. behandelt.)

Nach der erfolgreichen Premiere von *Fackelflamme*, traf der Skandal um László Némeths *Galilei*, Bessenyei zutiefst. Seine Frau schreibt über eine persönliche Krise, die für seine Desillusionierung in der Partei verantwortlich gemacht werden kann. Für ihn war Németh der größte ungarische Denker seiner Zeit, und ihm schuldet auch die – von Bessenyei so hoch geschätzte - Überlegung, dass der Künstler sich der Vergangenheit seines Volkes würdig verhalten soll.³²⁷ Über die Rolle des Galilei schrieb er wie folgt:

Muss es überhaupt gesagt werden, wie schwer ich es mit der Gestaltung von Galilei habe, da ich bisher zum größten Teil Rollen gespielt habe, wo eine robuste Gestalt, eine dynamische Stimme, und Heroismus Anforderungen waren. [...] Ja, die Gedanken tragen jedes Moment, sie sollen restlos durchgesetzt und rein übermittelt werden.³²⁸

Die Vorstellung des *Galilei* war ein emblematisches Ereignis der vorrevolutionären Periode und Bessenyei wurde teilweise wegen dieser schauspielerischen Leistung zur bedeutenden Schauspielerpersönlichkeit der Revolution (nähere Ausführungen dazu siehe unter dem Kapitel X.4.6) und zum landesweit bekannten und anerkannten Akteur. Und deshalb schloss sich die Masse von Demonstranten (bei der Bem-Statue in Budapest, am schicksalschweren Tag des 23. Oktobers 1956) seinem Vortrag des *Szózat*³²⁹ an.³³⁰

Hilda Gobbi gehörte eine Zeit lang auch zum Ensemble des Nationaltheaters an und zu den politisch aktivsten SchauspielerInnen. Sie hebt auch hervor, dass das kommunistische

³²⁶ Vgl. „Bessenyei Ferenc“ *Multimedia-Disc zur Ausstellung „Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban”*

³²⁷ Vgl. Bessenyei Élné, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

³²⁸ Bessenyei, Ferenc. „Vallomás a szerepről.” *Színház és Mozi*. (29. September 1956). o.S.

³²⁹ Anm.: im Deutschen vielleicht *Stimme*, die zweite Hymne von Ungarn, geschaffen von Mihály Vörösmarty

³³⁰ Vgl. „Bessenyei Ferenc“ *Multimedia-Disc zur Ausstellung „Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban”*

Regime die Stellung der Schauspielkunst gehoben hat³³¹, konnte aber das Unrecht, den Terror und die (geistige) Unterdrückung nicht akzeptieren. „Die sogenannten ‘50er Jahre, die Politik der „Wachsamkeit“, die der Feindsuche, verlangte aus allen Berufen seine eigenen Opfer“³³². Natürlich klagte Gobbi hauptsächlich über die Schicksale von Theaterleuten und über ihre Ausgeliefertheit³³³.

Sie schreibt in ihrer Autobiographie in einer selbstironischen Art und Weise über ihre erste Konfrontation mit kommunistischem Gedankengut:

Obwohl ich die Schriften von Marx, Engels und Lenin nicht kannte, über den Sozialismus, den Marxismus keine Ahnung hatte, aber meine Jugend, mein damaliger Freundeskreis, die Bildungselite, Arbeiterjugend, die mich umgeben haben, deren Leben, ihr menschliches Verhalten, ihre Kultur, die stattgefundenen Gespräche haben in mir entstehen lassen, wenn dies der Kommunismus ist, dann bin auch ich selber Kommunistin! [...]
Vielleicht war mein damaliges anarchistisches Verhalten, eine Kompensation meiner bürgerlichen Abstammung: ich wollte beweisen dass meine Gefühle wahr und rein waren.³³⁴

Doch die anfangs noch so enthusiastische Bindung an die Ideologie änderte sich ab dem Moment, als man die eifrigen Theaterinitiatoren nach dem II. Weltkrieg als spekulierende Kapitalisten bestempelt wurden. Für Gobbi war „dies der erste Schmutzfleck auf dem Kleide der Politik, die ich für makellos hielt“.³³⁵ Obwohl sie zu den aktivsten GenossInnen gehörte wurde auch Gobbi von den Schatten der ‘50er Jahre noch lange heimgesucht. 1956 bekam sie (inoffiziell) eine Staffel von Kaderberichten, die sich mit ihrer Person auseinandersetzten: demnach sei sie unmoralisch und destruktiv gewesen. Sie vertritt aber eine Meinung – die sich mit unserem Verständnis des Politischen gut koppeln lässt – dass das Theater nicht nur einwilligende und nickende Häupter braucht.³³⁶

Gobbi nahm die Errichtung eines sozialistischen Ungarns selber in die Hand³³⁷ und verringerte ihre Tätigkeit im kommunistischen Regime nicht. Im Gegenteil, sie engagierte sich für die Erhöhung der Wertschätzung der ländlichen Schauspielkunst,

³³¹ Vgl. Gobbi, Hilda. *Közben*. S.69

³³² Ebda. S.69

³³³ Vgl. Ebda. S.67

³³⁴ Gobbi, Hilda. *Közben*. S.144ff.

³³⁵ Vgl. Ebda. S.208

³³⁶ Vgl. Ebda. S.80ff.

³³⁷ Vgl. Ebda. S.202

schuf als Gründungsmitglied zahlreiche soziale Institutionen, wie z.B. Schauspielschülerheime, Altersheime für ehemalige SchauspielerInnen und das noch heute bestehende Gizi Bajor Gedenkmuseum.³³⁸ Hilda Gobbi war politisch tätig, aber distanzierte sich genauso wie Ferenc Bessenyei von den Schattenseiten des Stalinismus. Neben ihrer unfassbaren Schaffenskraft für Veränderungen im sozialen Bereich zu kämpfen, vertritt sie auf der Bühne – beispielsweise in der Figur der Mutter von József Gális *Freiheitsberg* – die Wahrheitssuche und das Wahrheitsverlangen. Sie pflegte einst zu sagen: „Allerorts kann man lügen, aber auf der Bühne nicht!“³³⁹

Zuletzt soll kurz auch eine andere Schauspielerin in diese Thematik eingebunden werden. Namentlich, **Mária Mezei**. Ihr Schicksal ist für das Leben einer als bürgerlich stigmatisierten Akteurin kennzeichnend. Als sie mit ihrem religiös geprägten Abend (*Hoztam valamit a hegyekből*³⁴⁰) auftrat, wurde sie (politisch motiviert) angegriffen, und als Strafe ins Hauptstädtische Operettentheater³⁴¹ verbannt.³⁴² „Mit einem Schild um meinen Hals – auf der die Überschrift stand: bürgerlich, formalistisch, inkompatibel, klerikal-reaktionär – war ich für Jahre von den großen Bühnen verbannt, und quälte mich 1953 im Lustspieltheater“³⁴³.³⁴⁴ Sie hätte die Möglichkeit gehabt in der ersten sowjetischen Operette mitzuspielen, doch sie legte die Rolle zurück.³⁴⁵ Für eine Schauspielerin, die an große lyrische Figuren gewöhnt war, versperrte die kommunistische Kulturpolitik – wegen eines ideologischen Stolperns - den Weg zu künstlerischer Weiterentwicklung, da Mezei ihrem Ideal nicht entsprach und mit den strengen Regeln des Volkspädagogischen zu brechen versuchte. So hatte sie Kabarettenfiguren zu spielen, die Mezei in ihrem schauspielerischen Stolz ermüdete.³⁴⁶

³³⁸ Vgl. Ebda. S.227ff.

³³⁹ Gobbi, Hilda. *Közben*. S.34

³⁴⁰ Anm.: im Deutschen *Ich habe etwas aus den Bergen gebracht*

³⁴¹ Anm.: im Ungarischen *Fővárosi Operett Színház*

³⁴² Vgl. Mezei, Mária. *Vallomástörödékek*. Budapest: A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1983. S.191ff.

³⁴³ Anm.: im Ungarischen *Vidám Színpad*

³⁴⁴ Mezei, Mária. *Vallomástörödékek*. S.169

³⁴⁵ Vgl. Ebda. S.196f.

³⁴⁶ Vgl. Ebda. S.199

X.3. Versammlungen und Konferenzen des Theater- und Filmbundes

Dieses Kapitel ist in mancher Hinsicht eine Weiterführung bzw. Ergänzung zum Kapitel X.1. Da wurde eine Kritik gegenüber die Tätigkeit des Bundes geäußert, dass er die ideologische Arbeit nicht im erwarteten Maße erfülle und sogar eine Brutstelle für reaktionäres Gedankengut wäre. Hier möchte ich hauptsächlich auf den ersten Teil dieser Kritik eingehen und die Bedeutung der Organisation im gesamten Theaterdiskurs – in Hinblick auf ideologische und praktische Fragen, die auch den demokratischen Bereich betreffen – erläutern.

Der *Ungarische Theater- und Filmbund* wurde im Jahre 1949 gegründet (er stand unter der Obhut des Ministeriums für Volksbildung) und verfolgte das Ziel, die Prinzipien des sozialistischen Realismus in der Theater- und Filmkunst zum Sieg zu führen – auf die Ergebnisse und Erfahrung der Sowjetunion sich stützend, und unter der Leitung der Ungarischen Arbeiterpartei. Um dieses Ziel zu erreichen, musste sie die theoretischen und fachlichen Probleme dieses Kunstbereichs klären, untermauert von der Tradition, ihre nationale Tendenz ausarbeiten. Er half bei der fachlichen und ideologischen Entwicklung der Schauspieler. Ihre Mitglieder konnten Künstler des Theaters, der Filmkunst oder beispielsweise auch des Radios sein, zur künstlerischen Entwicklung ihrer „Branche“ beigetragen haben.³⁴⁷

Der Struktur nach war das (durch)führende Organ des Bundes die Generalversammlung. Der Bund selber bestand aus einer Theater-, Film-, Radio- und Dramaturgie-Kritik-Abteilung (ab 1955 nur aus einer Theater- und einer Filmfachabteilung). Zu den Aufgaben der Institution gehörten die Organisierung von Theater- und Filmvorführungen, von Vorstellungen und Konferenzen, die die Ergebnisse der Theater- und Filmkunst vorstellen und diskutieren sollten. Den Kommunikationsrohr (in Richtung des Faches und

³⁴⁷ Vgl. *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949-1957*. <http://193.224.149.3:8080/mol/fond>.
Zugriff: 29.11.2009

des Publikums) stellten die vom Bund herausgegebenen Zeitschriften *Színház és Filmművészet* und *Színház és Mozi* dar.³⁴⁸

Der Bund hat die nachrevolutionäre Periode nur um einige Monate überlebt, da er vom Innenminister am 20. April 1957 offiziell aufgelöst wurde. Der Grund bestand in der Rolle die er beim Aufstand vom Oktober und November 1956 spielte, er wurde beschuldigt ihn vorbereitet zu haben – (die Partei habe behauptet) es wurde von einigen Mitgliedern zum Mittel des Angriffs gegen die Ungarische Volksdemokratie.³⁴⁹

Auch in der Entwicklung der Theaterkonferenzen des Bundes kann man den Richtungswechsel von einer stalinistisch geprägten, schematisierten Theaterideologie und –Praxis zu einem demokratischen, artikulatorisch-gewagten Theaterdiskurs der nach Wahrheit strebte und kurz vor dem Ausbruch der Revolution ein nie dagewesenes politisches Selbstbewusstsein zeigte.

Die erste Konferenz des Theater- und Filmbundes wurde vom 15-16. September 1950 abgehalten und thematisierte vorwiegend den positiven Helden des sozialistischen Realismus – mit seiner „[...] prinzipiellen Einstellung und seinem gesellschaftlichem Verantwortungsbewusstsein [...]“.³⁵⁰ Sie stand also noch wesentlich unter dem Motto der herrschenden Kunstideologie.

Wesentliche Veränderungen im Diskurs konnte man weder von der zweiten Versammlung (Oktober 1951) erwarten, obwohl sie sich mit Diskussion des Prinzips der „diktatorischen Regie“ befasste, und „die schöpferischen Aufgaben und Probleme des Theater[s]“ auf der Tagesordnung stehen hatte.³⁵¹ Doch die meisten Fragestellungen wurden aus einer streng kommunistischen Sicht untersucht – so analysierte man das Drama als Kollisionspunkt von wesentlichen gesellschaftlich-menschlichen Zusammenstößen, von Vergangenheit und Gegenwart. Man „einigte“ sich auf die planmäßige Vorprogrammierung des Spielplans und des Dramas selbst.³⁵²

³⁴⁸ Vgl. Ebda.

³⁴⁹ Vgl. *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949-1957*.

³⁵⁰ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.27

³⁵¹ Vgl. Ebda. S.27f.

³⁵² Vgl. Poszler, György: „Felelet? – mire? A „Déry-vita“ dilemmái.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5-6.). Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 82-92. Hier S.88

Die „Anbetung“ der Idealformen ging auch in der dritten Theaterkonferenz weiter (13-14. Dezember 1952), die in einer Endlosschleife von schwärmerischen Referaten über das Stanislawski-System mündete – und im Endeffekt auch die Propagierung dieser Theatertheorie- und Praxis vornahm.³⁵³ (Vogl sah den Grund der Einführung des – sonst sehr wertvollen – Stanislawski-Systems, darin, „den künstlerisch[] schwachen marxistischen Propagandastücken eine erhöhte Bühnenfaszination und Überzeugungskraft zu verleihen“³⁵⁴.)

Erst in der Konferenz zur *Woche des ungarischen Dramas* (Juni 1954) wurden erste Anzeichen der (bereits im Kapitel X.1. thematisierten) Tauwetterperiode ab dem Sommer 1953 sichtbar. Kritische Stimmen wurden laut und die Wortmeldungen hatten fast ausnahmslos einen „analysierenden Charakter“.³⁵⁵ Das Referat von Imre Apáti hinterließ die tiefsten Spuren, indem er die „sinnlose[n] Schulungszwecke“ des „marxistischen Thesendramas“ kritisierte, sich gegen den unantastbaren positiven Helden wandte und „die Methode der neuen Dramaturgie“ negativ beurteilte.³⁵⁶ Doch Vogl merkt – wie wir es auch weiter oben festgestellt haben – die Parallele zwischen einer langsam sich heranbildenden oppositionellen Haltung und einem noch immer präsenten marxistischen Blickwinkel an.³⁵⁷

Die Konferenz vom Juni 1955 befasste sich in erster Linie mit Fragen des Theaternachwuchses, kam aber mit keinerlei kommunistischen Lösungsvorschlägen, – wie man es von den vorherigen gewohnt war.³⁵⁸ Die Jugendorganisation DISZ³⁵⁹ (Deutsch: *Demokratischer Jugendbund*) hielt im Rahmen der Konferenz eine ergänzende Theaterbesprechung. Der Vortrag von László Vámos leitete angeblich eine „förmliche Rebellion“ ein, da er etliche theaterpraktische und –ideologische Maßnahmen der Partei heftig attackierte. „Unsinnige Maßstäbe, die an den Nachwuchs angelegt wurden [...]“ zählten zu den hauptsächlichen Kritikpunkten und man forderte nebenbei Reformen, die

³⁵³ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.29

³⁵⁴ Vgl. Ebda. S.29

³⁵⁵ Vgl. Ebda. S.44

³⁵⁶ Imre Apáti zitiert nach Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.44f.

³⁵⁷ Vgl. Ebda. S.45

³⁵⁸ Vgl. Ebda. S.55

³⁵⁹ Anm.: im Ungarischen Abkürzung für *Demokratikus Ifjúsági Szövetség*

die Errichtung von einem Experimentiertheater, und Auslandsreisen ermöglichen sollten.³⁶⁰

Für Ferenc Vogl zählt die Theaterkonferenz des Bundes vom 26. Mai bis 10. Juni 1956 bereits zu der direkten Vorbereitungsgeschichte der Herbstrevolution. Der Grund, warum er diese Versammlung als „Ausgangspunkt der Rebellion des ungarischen Theaters“ sieht, liegt in der offenen Kritik über die Auswirkungen der stalinistischen Unterdrückungspolitik und in der „Wende“ der dem Kommunismus tief verbundenen Theaterleuten³⁶¹ – sie zeigten sich gewollt ihre Meinung zu artikulieren, konnten aber durch ihre Zugehörigkeit zum sozialistischen Lager nicht dem Reaktionismus angeschuldigt werden. Der Stalinismus wurde als Ursache der negativen (Rück-)Entwicklungen im ungarischen Theater diagnostiziert, der Bürokratismus und die falsche Struktur des gesamten Theaterwesens waren auch wesentliche Elemente jeder kritischen Äußerung. All diese Komponenten wurden verantwortlich gemacht für ein gesunkenes Qualitätsniveau und Arbeitsmoral, sowie für eine Verflachung der Stilvielfalt.³⁶²

Problematisch ist hier nur die Bezeichnung dieser Konferenz als Geburtsstätte der Theaterrevolution. In klarer Weise kann man hier das Wagnis in der demokratischen Artikulation wahrnehmen, doch der Vorgang, der hier in einer Zwischenetappe gelang, begann bereits 1953. Wahrscheinlich kommt es in dieser Konferenz zu einer klaren Fassung der gemeinsamen Meinung über theatralische Fragen und zur Vorbereitung von Reformvorschlägen, doch sie ist genauso Teil eines Prozesses – der nicht nur von diesem einen Diskurs, sondern auch vom sozialistischen Revisionismus begleitet wurde – der im Herbst 1956 ausbricht, aber kurz darauf des wahren politischen Potenzials beraubt wird.

³⁶⁰ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.57ff.

³⁶¹ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.66

³⁶² Vgl. Ebda. S.67

X.4. Dramen der Veränderung: in Druck und auf der Bühne

Mit diesem Kapitel sind wir an einem Meilenstein der Diplomarbeit angelangt – ohne pathetisch zu wirken –, an einem Knotenpunkt, wo sich die grundlegenden Argumentationslinien kreuzen. Hier treffen die Prinzipien des Politischen und der Wahrheit aufeinander und finden (in den Dramen) ihre künstlerische Ausdrucksform. Die Dramen der Veränderung sollen auch einen Endpunkt in der (Theater-)Vorgeschichte des Aufstands darstellen, und danach wenden wir uns den konkreten Ereignissen und dem ideell-politischen Hintergrund der Revolution zu.

Das Theater stellt hier einen konkreten und abstrakten Umschlagsort dar, auf dessen „Bühne“ der kritische Zeitgeist erscheint, und zum politischen Ausdrucksmittel des Demokratisch-Artikulatorischen wird.

Die Stücke werden dramaturgisch, theater- und schauspielanalytisch untersucht – unter dem Aspekt des Politischen und der Wahrheit, mit der Zuhilfenahme von eigenen Überlegungen und zeitgenössischen Pressekritiken. Einen wesentlichen Bestandteil der Analyse stellt auch der Versuch der Kontextualisierung der Stücke dar, - doch nicht in allen Fällen, nur bei den wirklich einflussreichen Dramen – indem die Autoren vorgestellt werden, die natürlich oft ihre eigenen Lebensgeschichten in ihre Werke einarbeiten.

Die ausgesuchten Stücke müssen mit der Vorwegnahme einer sehr spezifischen „Zeitgezogenheit“ gelesen werden. Die meisten Dramen sind – von der Thematik oder von der dargestellten Welt aus – tief in der Epoche verankert (hauptsächlich *Gurkenbaum*, *György Dózsa*, *Fackelflamme* und *Freiheitsberg*). Deswegen sind sie auch für das Verständnis der behandelten Epoche von großer Bedeutung, aber eben wegen diesem Charakter besitzen die Stücke *wenig Aktualität* für den Leser bzw. Zuschauer von heute (wahrscheinlich mit der Ausnahme von *Galilei*).

(Am Rande soll noch erwähnt sein, dass nur in zwei Fällen (beim *Gurkenbaum* und *György Dózsa*) mit Aufführungszahlen gearbeitet wird, aber bei keinem der Stücke mit Besucherzahlen. (Letzteres ist auch weniger gut dokumentiert.) Da man auch an diesen

Zahlen etliches ablesen kann, wäre für die Zukunft ein provisorisches Forschungsthema gegeben.)

X.4.1. Gyula Illyés: Fackelflamme

[Gyula Illyés] erreichte die Verpflichtung für die Revolution des Volkes durch die Kunstrevolution des Jahrhundertanfangs, er suchte den Weg zum Ziel im Dienst der völkisch-nationalen Erneuerung, am Beispiel des Sozialismus, auf dem Gebiet des revolutionär Völkischem genauso, wie in der Anziehung der national-revolutionären Bräuchen.³⁶³

Für Gyula Illyés waren Literatur und die Kunst im Allgemeinen, Foren des Gesellschaftlichen.³⁶⁴ Deshalb erkannte er auch die Verzerrungen und Gefahren, die zunehmende Entfernung zwischen dem Volk und der Parteiführung.³⁶⁵ Die Fachliteratur die sich mit der Person Illyés' auseinandersetzt hebt meistens seine doppelte Rolle hervor, indem er sich für den Sozialismus aussprach (und auch den „Regeln“ entsprechende Werke schuf), aber der politischen Praxis, die die in sich richtigen Ideen falsch ausführte, kritisch gegenübertritt. Seine Person war ein mit sich ringendes Muster der Wahrheitssuche und –Verteidigung. Das Drama stellte für ihn eine Gattung dar, die nach Katharsis, Reinigung und Erlösung sucht. Illyés' Biograph, József Izsák begründet die zunehmende Anzahl der Dramen in der zweiten Schaffensperiode des Dichters (1950er Jahre) mit den eben aufgezählten Motiven, die für die Verwendung des Dramas sprechen.³⁶⁶ Obwohl er die Krise des kommunistischen Systems in Ungarn bereits früh spürte, hoffte er am Anfang der 1950er Jahre noch auf den rechtzeitigen Richtungswechsel der „volksdemokratischen Revolution“³⁶⁷ (und dies spiegelt sich auch in seinen dramatischen Werken).

Illyés gehörte zu den Schriftstellern, die dem Sozialismus treu waren, hauptsächlich aber dem Volk und seiner Macht die Treue scherten. Sein Schwanken galt eher speziellen Personen und den Fehlern einer Politik die eine grundsätzlich richtige Theorie

³⁶³ Izsák, József. *Illyés Gyula*. Zweite, überarbeitete Ausgabe. Budapest: Püski, 2002. S.19f.

³⁶⁴ Vgl. Ebda. S.21

³⁶⁵ Vgl. Ebda. S.22

³⁶⁶ Vgl. Ebda. S.23

³⁶⁷ Vgl. Ebda. S.264

verfälschte. Um die Reinheit und den Sieg des Sozialismus zu gewährleisten, hat er eine politische Rolle nach dem Weltkrieg eingenommen (er gehörte der „politischen“ Gruppe der Volkstümpler an), aber nur solange bis Hoffnung auf positive Änderung bestand.³⁶⁸

Die Kommunisten sahen Illyés als den größten lebenden ungarischen Schriftsteller an. Er stand geradezu als mythische Gestalt für die Schaffung eines demokratisch-literarischen Umfeldes, wo in erster Linie die führende und orientierende Rolle der Kommunisten sich entfalten kann.³⁶⁹ István Hermann – aus seiner bereits bekannten marxistischen Perspektive – hebt das Interesse von Gyula Illyés für die ärmsten Bauernmassen hervor, hauptsächlich im Hinblick auf ihre Rolle, die sie in der Verteidigung der nationalen Unabhängigkeit spielten. Dabei nennt er Werke wie *György Dózsa* oder *Fackelflamme*.³⁷⁰ Die Doppelbödigkeit der Person Illyés' wurde früher schon angedeutet: er zeigte „[...] wie man unter einer Diktatur Stücke verfassen kann, die gleichzeitig den formalen Wünschen des Regimes und den substantiellen Intentionen eines dem Regime misstrauisch gesinnten Publikums entsprechen.“³⁷¹ Die Widersprüchlichkeiten der Epoche spiegeln sich also auch in seiner Einstellung und in den Werken ebenfalls. Doch in wie weit diese Ambivalenz von einem Existenzkampf motiviert war oder ob es sich hier wirklich um eine Annäherung zum Politischen handelt, lässt sich wahrscheinlich von der '56er Tätigkeit und Gedankenwelt des (primären) Dichters ablesen.

Die meisten seiner Dramen – die er in den 50er Jahren verfasste – schöpfen ihre Themen aus der Vergangenheit (*Fackelflamme*, *György Dózsa*, *Das Beispiel von Ozora*³⁷²). Illyés versucht aus der Geschichte Momente herauszufischen, die Lektionen für Heute darstellen können – darin erkennen wir bereits eine wesentliche Forderung der marxistischen Kunstregelungen wieder. In *Fackelflamme* und *György Dózsa* sehen wir

³⁶⁸ Vgl. Ebda. S.301f.

³⁶⁹ Vgl. Ständeisky, Éva. „Lukács György és a Magyar Kommunista Párt Irodalompolitikája.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. S.80

³⁷⁰ Vgl. Hermann, István. *A magyar drámaért. Tanulmányok*. S.237

³⁷¹ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.108

³⁷² Anm.: im Ungarischen *Ozora példája*

Illyés in der Rolle des „Volkspädagogen“, in *Das Beispiel von Ozora* befasst er sich mit dem Konflikt zwischen nationalen und gesellschaftlichen Interessen.³⁷³

Fackelflamme gehört zu den historischen Dramen von Gyula Illyés und wurde am 12. Dezember 1952 im Katona József Theater (Kammertheater des Nationaltheaters)³⁷⁴ uraufgeführt, von Regisseur Endre Gellért auf die Bühne gestellt.

Das Stück ist ins letzte Jahr (Sommer 1849) des ungarischen Freiheitskampfes hineinversetzt und schildert die spannungsgeladene Zeit vor der Katastrophe von Világos³⁷⁵. Die zwei Protagonisten sind Lajos Kossuth (Gouverneur der ungarischen Regierung) und Artúr Görgey (General des ungarischen Militärs) zwischen denen sich eine Auseinandersetzung über das Schicksal der Nation stattfindet. Vorrangig geht es im Gespräch der beiden um die Ernennung Görgeys zum Leiter der gesamten ungarischen Armee, und um Möglichkeiten, wie oder ob überhaupt dieser Krieg zum Sieg geführt werden kann. Wir werden Augenzeugen einer ideologischen Diskussion, in der Kossuth die mythische Figur einer nationalen Idee verkörpert und Görgey den pessimistisch-rationalen Gedanken. Zu diesen beiden Dimensionen kommt die Gestalt des Soldaten Józsa, der durch seine bäuerliche Abstammung und durch seine Hingabe für das Kossuthsche Gedankengut, ein Idealbild des Volkes darstellt. Durch sein „Eingreifen“ in das Geschehen verstärkt er Kossuths Glauben an das eigene Ideal, doch Görgey kann er nicht überzeugen. Denn als der General von der ungarischen Niederlage in Temesvár erfährt, sieht er keine Chance für die Wiederaufnahme des Kampfes und begibt sich auf den Weg, sich zum Verräter der Nation küren zu lassen. Kossuth lässt er mit Selbstmordgedanken in seinem Anwesen zurück. Aus dieser Depression – unter dem Druck der sich nähernden kaiserlichen Armee – kann Kossuth nur von Józsa herausgerissen werden. Dies geschieht auch im letzten Teil des Stückes, im Nachspiel (etliche Jahrzehnte nach dem Geschehen, in Italien), der aus einer mythischen Dimension heraus die Vergangenheit betrachtet und Aussagen für die ungarische Zukunft – aus dem

³⁷³ Vgl. Izsák, József. *Illyés Gyula*. S.261f.

³⁷⁴ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Függlék: a budapesti színházak műsora 1945-1949*. I. Band. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1970. S.40

³⁷⁵ Anm.: Ort der Waffenniederlage vor der österreichischen k.u.k. Armee, die in einer blutigen Tragödie der Hinrichtung von ungarischen Offizieren endete, die im Freiheitskampf eine bedeutende Rolle spielten

Mund des weit gereisten Józsa und des fast vergessenen, im Exil lebenden Kossuth – beinhaltet.

Hermann untersucht das Stück aus der sozialistischen Perspektive, und kommt zur Folgerung, dass:

Das Problem ist nicht das Verhalten eines einzelnen Menschen, sondern die *Tat* einer Nation, des ganzen Volkes, und innerhalb dieses Rahmens das Verhalten der Klassen. So ist der Dialog nicht nur eine Konversation, sondern auch ein wahrer Kampf, der Teil der Tat und des Geschehens ist. Und eben dieses Moment ist es, das das Stück mit *einer* wesentlichen Charakteristik des sozialistischen Realismus auflädt.³⁷⁶

Und wie erwartet fügt noch Hermann dazu, dass die historischen Probleme die im Drama behandelt werden, als zeitgenössische Problematiken auftauchen.³⁷⁷ Auch ein anderes Verlangen des sozialistischen Regelkodex verwirklichte sich in *Fackelflamme*, nämlich die Zusammenarbeit von Autor und dem Kollektiv des Theaters³⁷⁸ – die zwar oft von kommunistischer Seite gefordert wurde, jedoch durch Verbote von gewissen Stücken in vielen Fällen nie zustande kam. Die Aufführungsvorbereitung wird auch als beispielhaft beschrieben, da sie sehr intensiv vor sich ging.³⁷⁹ Fünfzig Jahre später nähert sich Gábor Szigethy aus einer eher antikommunistischen Perspektive der Rezeption des Stückes an:

[...] dass es einen Helden gibt, dass es einen geben muss, der sich nicht fürchtet, der auch ohne uns tapfer ist, der die Hoffnung in unsere Herzen bringt, dass wir hier und jetzt, in Ungarn 1952, gefangen in der sowjetischen Falle noch nicht für immer gestorben sind. Lajos Kossuth ist die Hoffnung: es gibt die Auferstehung.³⁸⁰

Die historische Figur von Kossuth erfährt eine idealisierte Stilisierung – durch den Glauben des Dichters, durch seine Sehnsucht und sein Verlangen nach der nationalen Freiheit und Unabhängigkeit. Diese Ziele kann man nur mit der Unterstützung des Volkes erreichen. Illyés versuchte sein Drama so umfassend zu gestalten wie möglich, da er auf schicksalhafte Fragen der Nation Antworten suchte.³⁸¹

³⁷⁶ Hermann, István. *A magyar drámáért. Tanulmányok*. S.224

³⁷⁷ Vgl. Ebda. S.226

³⁷⁸ Vgl. „A dramaturgiai értekezés után.” *Színház és Filmművészet*. S.251

³⁷⁹ Vgl. Bessenyei, Ferenc. „Az emberábrázolásról.” *Színház és Filmművészet*. S.19

³⁸⁰ Szigethy, Gábor. *Dallamok szavakra, színészre és politikára*. Budapest: Tündérrózsa, 2003.

³⁸¹ Vgl. Izsák, József. *Illyés Gyula*. S.264f.

[...] die Extreme des Klassenkampfes und der rücksichtslose Bürokratismus gefährdet die grundlegenden Interessen, die Sache selbst, es macht die Ordnung des Sozialismus fraglich, sie wird in nicht ermessbare Widersprüche und Katastrophen getrieben.³⁸²

Illyés erkannte die Krise des Sozialismus, die stalinistische Verfälschung der Ideologie und der Praxis. *Fackelflamme* drückt die innere Zerrissenheit des Autors aus: die Spannung zwischen den zu verfolgenden Idealen und dem Bild, das die Wirklichkeit ihm bot. Das Drama sei eine „hymnische Glaubenserklärung an die Freiheit“. Der düstere Ausklang des gesamten Stückes wird im lyrischen Schlussteil allmählich aufgehoben, und kreiert eine „Idealbild in der Reinheit des volksnahen Patriotismus“.³⁸³ Józsa ist – wie bereits weiter oben angedeutet – ein Synonym des ungarischen Volkes, durch dessen Worte die gesellschaftlichen Missstände der '50er Jahre artikuliert werden. Illyés artikuliert in der Beziehung zwischen dem Volk und den Machthabern³⁸⁴ einen Aspekt des Politischen, wo die Meinung der Gesellschaft legitimiert und akzeptiert ist. Illyés empfiehlt der politischen Führung aus dem Unglück der Geschichte Selbsterkenntnis zu erschließen.³⁸⁵

Die zeitgenössischen Kritiken befassen sich mit *Fackelflamme* sehr umfangreich und untersuchen sowohl das Drama, als auch die Aufführung – hauptsächlich aus ideologischen Blickwinkeln. Aus der dramenanalytischen Perspektive stammt die Thematik des Stückes zwar nicht aus dem zeitgenössischen Kontext, die Ideologie jedoch schon. Wenn man diese Kritik von Miklós Molnár weiter liest bekommt man das Gefühl, dass die Theaterleute sehr wohl verstanden haben, was die Aussage des Dichters betrifft: nämlich, dass ohne die Stütze des Volkes kein funktionierendes System existieren kann.³⁸⁶ Molnár kann man soweit auch zustimmen, dass die Mythisierung von Kossuth eine fast übertriebene Ebene erreicht, wodurch er sich über das Volk „erhebt“.³⁸⁷ In seinen Ausführungen kann man doch einen Widerspruch erkennen, wenn Molnár in derselben Kritik eine Demokratisierung zwischen diesen beiden Polen (Gouverneur und

³⁸² Izsák, József. *Illyés Gyula*. S.265

³⁸³ Ebda. S.266

³⁸⁴ Ebda. S.268f.

³⁸⁵ Vgl. Ebda. S.270

³⁸⁶ Vgl. Molnár, Miklós. „Fáklyaláng.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (März 1953). S. 104-109. Hier S.104

³⁸⁷ Vgl. Ebda. S.107

Volk) behauptet: „Kossuth denen gehört, die sich für die Freiheit einsetzen“³⁸⁸. Man kann sich aber von der stalinistische Strenge nicht abwenden und behauptet beispielsweise im Schwanken der Minister (bei der Diskussion um die Person der ungarischen Armeeleitung), die feige Unentschlossenheit einer gesamten Klasse.³⁸⁹ Und im Geiste des sozialistischen Realismus wird eine detaillierte Historizität erwartet, sowie die Durchführung der Umarbeitungsvorschläge gelobt.³⁹⁰

Ein weiterer Artikel sieht in der Aufführung von *Fackelflamme* die Größe der ungarischen Schauspielentwicklung manifestiert, auch im Hinblick auf die Erfordernisse einer sozialistisch-realistischen Schauspielkunst. Die schauspielerische Leistung wird in ihrer leidenschaftlichen Spontaneität und im historisch-konkreten Bewusstsein gelobt. Nach dem Autor des Artikels fehlt es nicht an emotionaler Spannung und an Situationsdynamik, die Vorstellung verliert den Kontakt zum Text trotzdem nicht. Doch neben der Entwicklung der Vorstellungen – da die Kritik April 1953 erschienen ist und die Premiere Ende 1952 stattgefunden hat – kann man auch gewisse Lockerungen feststellen, die aber an den Verdiensten nichts ändern, und *Fackelflamme* wird auch weiterhin als Musterbeispiel der Theatererfolge der 1950er Jahre verzeichnet. Nach György Sebestyén hat der Regisseur, Endre Gellért seine Aufgabe – hauptsächlich im Hinblick auf die Deutung der historischen Ereignisse – gut gemeistert. Der Erfolg des Stückes beruhe auf den drei Protagonisten: Kossuth, Görgey und Józsa. Kossuth war die Paraderolle von Ferenc Bessenyei – wie seine Auszeichnungen auch zeigen -, er ging in der Rolle emotional vollkommen auf, ließ sich aber zu keiner Übertreibung hinleiten. Sebestyén meint, er habe einen Schnitt zwischen dem sozialistischen Realismus und der revolutionären Dramatik verkörpert. In der Rolle des Artúr Görgey konnte das Publikum László Ungváry bestaunen: sein Spielstil war einfach, klar, detailliert ausgearbeitet, sein Sprechstil hat beeindruckt. Seine Görgey-Figur war durch Plumpheit, bitteren Spott, durch das Fehlen von Literarität und durch den Egoismus und der Aggression einer geschrumpften Seele gekennzeichnet. Die Figur des Józsa (verkörpert von József Bihari) entfaltete sich im Nachspiel, da entstand ein erster Typus des kämpferischen,

³⁸⁸ Vgl. Molnár, Miklós. „Fáklyaláng.“ *Színház és Filmművészet*. S.109

³⁸⁹ Vgl. Ebda. S.107

³⁹⁰ Vgl. Ebda. S.108

selbstbewussten ungarischen Landarbeiters. Vom Kritiker wird Józsa auch als authentische, realistische „Inkarnation“ des ungarischen Volkes wahrgenommen.³⁹¹

Der wesentliche Unterschied zwischen Kossuth und Görgey besteht im Konflikt der Idee (oder des Ideologischen) und des Rationalen. Kossuth verkörpert den sozialistischen Gedanken über die Allmacht des Volkes („[...] das Schiff der Unterdrückten erreicht auch bei uns das offene Meer der Geschichte: wir müssen uns nicht fürchten, wenn es vom Sturm getragen wird, dem donnernden Gewitter des Volkszorns!“³⁹²) und eine revolutionären Ebene dessen („Ungarn hat den Weg der Revolution beschritten, die ungarische Armee ist eine revolutionäre! Mit ihm kann man Triumph nur unter der Leitung eines revolutionären Generals erreichen, und nur mit den Methoden der Revolution!“³⁹³). Görgey steht dem mit seiner These der mathematischen Kalkulierbarkeit des Krieges entgegen. – Seine Figur zum Opfer einer Schwarzmalerei zu machen wäre dennoch falsch, doch die Stimme der Kritiken lässt sich u.a. aus seiner Stellung als Sündenbock der Geschichte ableiten.

Der enthusiastische Glaube des ungarischen Gouverneurs an Freiheit und Unabhängigkeit der Nation nimmt eine noch umfassendere mythische Dimension ein, als Kossuth vom Märtyrertod als moralischen und ideologischen Sieg spricht: „Es gibt Enden, die nur ein Sieg sein können.“³⁹⁴ und „Nationen sind umso lebensberechtigter, je mehr ihrer Söhne das Leben für sie geben würde. Als ob das Blut der Helden in die Adern der Nation überfließen würde.“³⁹⁵ Görgey scheint sich an einem Punkt dem Willen von Kossuth zu unterziehen, doch dies ändert sich mit der Nachricht der partiellen Niederlage der Truppen, und sein wahres Ich entblößt sich vor den Augen des Gouverneurs: „Verrückt war es die Ordnung zu durchwühlen! Den Kaiser, den Zaren zu erregen! Das Kaisertum ist ewig! Der Thron des Kaisers ist ewig!“³⁹⁶.

³⁹¹ Vgl. Sebestyén, György. „A Fáklyaláng előadása.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (April 1953). S. 180-185. Hier S.180ff.

³⁹² Illyés, Gyula. *Fáklyaláng. Dráma két felvonásban, utójátékkal.* Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1968. S.51

³⁹³ Ebda. S.63

³⁹⁴ Ebda. S.69

³⁹⁵ Ebda. S.71

³⁹⁶ Ebda. S.79

Alleingelassen mit seinen Selbstmordgedanken ringt Kossuth mit der Idee und mit dem Tod. Józsa – der zum Symbol des „aufsteigenden“ Volkes wird – ist der Faktor, der die Erkenntnis in Kossuth erwachen lässt: die von ihm verkörperte Gedankenwelt hat eine bessere Überlebenschance, wenn er weiterhin als lebende Manifestation seiner Idee, ein Dorn im Auge seiner Opponenten bleibt.

Das Nachspiel schließt sich der mythischen Ebene an und behält eine Distanz zum vorherigen Geschehen: Kossuth steht an der Peripherie der Gesellschaft und der Öffentlichkeit. Durch das Verwechslungsspiel (Józsa erkennt Kossuth nicht) wird die Emanzipation von Józsa und Kossuth untermauert. Die Schlusszene enttarnt den (historisch nachweisbaren) Verrat Görgeys und verstärkt die Bindung zwischen dem ideologischen Vertreter der Volksinteressen (Kossuth: „Du [Józsa] hast mich am Leben erhalten. [...] Ungarn ist zu mir gekommen.“³⁹⁷) und das Volk (Józsa: „[...] Lajos Kossuth wird immer denen gehören, die für Freiheit plädieren.“³⁹⁸).

X.4.2. Ernő Urbán: Gurkenbaum

Das Stück wurde am 25. November 1953 im Nationaltheater³⁹⁹ – unter der Regie von Endre Marton – uraufgeführt. Die Wahl dieses Stücks ist begründet in der unterbeleuchteten Behandlung in der Sekundärliteratur und in der Gattung selber, da es sich um die erste ungarische Satire handelt⁴⁰⁰. Wie sich auch Gyöngyi Hegedüs sehr passend ausdrückt, steht die Komödie näher zu der gesellschaftlichen Realität, als andere dramatische Formen und sie diskutiert auch aktuelle gesellschaftliche Veränderungen viel öfter.⁴⁰¹ *Gurkenbaum* steht in der Reihenfolge der zu analysierenden Dramen alleine da, weil sie keine Seriosität in der Form kommuniziert, doch sehr wohl Missstände aufdeckt, die wesentliche soziale Probleme darstellen. Nach der Premiere herrscht ein Auseinanderklaffen von (kommunistischer) Theorie und Praxis, denn obwohl die sozialistische Kunstpolitik nach Werken verlangt, die in satirischer Form die Fehler des

³⁹⁷ Illyés, Gyula. *Fáklyaláng. Dráma két felvonásban, utójátékkal*. S.109

³⁹⁸ Ebda. S.108

³⁹⁹ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Független: a budapesti színházak műsora 1945-1949*. I. Band. S.32

⁴⁰⁰ Vgl. Mesterházi, Lajos. „Uborkafa. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Dezember 1953). S. 553-557. Hier S.556

⁴⁰¹ Vgl. Heltai, Gyöngyi. *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. S.10

Systems geißeln, und zum Gegenstand von Lachen machen⁴⁰², spiegelt die Kritik nur wenig Einverständnis und Akzeptanz. Ein Grund für mangelhafte Information über das Stück kann auch mit der geringen Aufführungszahl (84 Aufführungen bis zur Saison 1954/55, als es aus dem Spielplan entfernt wurde⁴⁰³) – die mit der Theaterpolitik und mit der Anzahl der Besucher zusammenhängen kann – erklärt werden. Doch einen wesentlichen Grund für die Analyse des *Gurkenbaum* fand ich in der Äußerung Imre Sinkovits', der das Stück als eine Wasserscheide in der Zugehörigkeit der Schauspieler wahrnahm. Dadurch konnte man festmachen, wer es wirklich ernst meinte Mitglied des Nationaltheaters zu sein.⁴⁰⁴

Zum Inhalt der Satire: Die Außenstelle des Nationalunternehmens für Haaresammeln in der Ortschaft Ecsellő steht inmitten einer (Re-)Produktionskrise, indem sie kein Rohmaterial für die lokale Filzfabrik zur Verfügung stellen kann. Der Versuch das Problem zu lösen wird durch die Ernennung des Genossen Sántha (einem einfachen „Haarverantwortlichen“) zum Fachmann, zum stellvertretenden Direktor, eingeleitet. Der wird aber durch die Stellung und die Macht, die ihm erteilt wurden, sehr schnell übermütig und skrupellos steuert er seinem weiteren Aufstieg entgegen: er stellt eine eigene Assistentin ein (verspricht ihr, sich für sie von seiner Frau scheiden zu lassen), wendet das Mittel der Bestechung an, um zu einer Wohnung zu kommen (diese wird jedoch von anderen enteignet) und verstrickt sich in einer verrückten „Abrasierung“ der Gegend um das nötige Rohmaterial zu besorgen. Am Ende stößt das Rasiervorhaben an den Widerstand der Dorfbewohner und die aggressive Wohnungsaussendung kann auch nicht durchgeführt werden. Das Volk lehnt sich auf und fordert Gerechtigkeit bzw. Entschädigung.

Bevor ich auf die eine Kritik zu sprechen komme, sei hier noch eine kurze Anmerkung zur Vorstellung aus *Színház és Mozi* – in der Nummer vom 20-26. November 1953 – zitiert: „Die Karriere von Cézár Sántha, dem listigen Fachmann der Haarsammlung, ist lustig und lehrreich zugleich. [...] Diese Satire hilft uns, dass wir die in unsere Räte und

⁴⁰² Vgl. Piszarjevskij, D. „A szocialista realizmus sztálini elve – a művészettudomány legnagyobb vívmánya.” *Színház és Filmművészet*. S.151

⁴⁰³ Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

⁴⁰⁴ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. (25. Oktober 1997). S. 32-33. Hier S.32

Unternehmen eingeschlichenen Schädlinge und Karrieristen ausfindig zu machen.“⁴⁰⁵ Diese eher wegweisende Inhaltsangabe, rückt das Stück eher positiv ins Rampenlicht. So eine vorwiegend positive Darstellung können wir von der folgenden Kritik aber nicht erwarten.

Bei der Recherche konnte nur eine Kritik ausfindig gemacht werden, die hier behandelt werden soll. Lajos Mesterházi – Verfasser des Artikels – sieht die schlimmste „Behinderung“ des Stückes in der allgemeinen Amtgegnerschaft, in denen man eine anarchistische Haltung sehen kann. In der Figurenkonstellation treffen wir auf bewusst schaden wollende Feinde, auf einfältige, feige Kleinbürgen mit einer eingeschränkten Perspektive, aber auch auf ganz einfache Idioten.⁴⁰⁶ Hauptsächlich finden wir drei Lager vertreten: wir sehen feindselige, selbstsüchtige Bürokraten, die die Partei- und Regierungsbeschlüsse für ihren eigenen Nutzen umformen; die aus dem Instinkt heraus sich auflehrenden bäuerlichen Typen, die anarchistische Züge aufzeigen; und schließlich Géza Szente (Arbeiter der Filzfabrik, Opponent Sánthas), der sich für das Ansehen des Staates einsetzt und der in der vollkommenen Wertgleichsetzung von Staat und Volk glaubt und schließlich auch siegreich dasteht.⁴⁰⁷ Nach Mesterházi ist einer der künstlerischen Mittel von Urbán die Häufung, mit dem er auf Probleme und Fehler aufmerksam machen möchte, die aus einer Zusammensetzung von eingeschränkter Sichtweise, Stupidität und Feindseligkeit sich ergeben hat.⁴⁰⁸ Trotz der Kritik an Urbáns Werk, wird auch seine Bedeutung für die Epoche hervorgehoben:

Der Satireautor muss darauf achten [...] dass seine Aussage, die Lehre beinhalten soll, die unsere Gesellschaft am meisten, am dringendsten braucht. Urbáns Satire beinhaltet viele solche Lehren, und dies macht sie wertvoll.⁴⁰⁹

⁴⁰⁵ o.A. *Színház és Mozi*. VI/47, (20-26. November 1953). S.10

⁴⁰⁶ Vgl. Mesterházi, Lajos. „Uborkafa. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet*. S.553

⁴⁰⁷ Vgl. Ebda. S.554

⁴⁰⁸ Vgl. Ebda. S.553

⁴⁰⁹ Ebda. S.555

Doch schließt er kurz darauf an, dass der Schriftsteller noch heikler auf die Reinheit der ideologischen Aussage hätte achten sollen⁴¹⁰ – solche Äußerungen dienen Parteiinteressen. Gelobt wird von Mesterházi aber das Bühnenbild – das alleine ein satirisches Kunstwerk dargestellt haben soll⁴¹¹. Die realistische Darstellung der negativen Figuren – die sich in der Gesellschaft verbergen – und ihre lehrreiche, gute Enttarnung wird ebenfalls als positiv empfunden.⁴¹²

Die Rolle des Cézár Sántha (verkörpert von József Juhász⁴¹³) wird ausschließlich pejorativ dargestellt. Charaktereigenschaften, wie Grobheit, Gerissenheit, sein Karrierismus, der in der Auswahl der Mittel keine Grenzen kennt, Aggression, moralische Erbärmlichkeit, kennzeichnen ihn. Er wird als derjenige dargestellt, der die kommunistische Moral und Verhaltensmuster umdreht und für seine eigene Zwecke in Anspruch nimmt.⁴¹⁴ – Wenn man nun nach radikalen Formulierungen verlangt, könnte behauptet werden, das *Sántha* das Schicksal, oder besser gesagt, *den tatsächlichen Werdegang des ungarischen Ideals vom Sozialismus verkörpert*.

Den Hang des Publikums zur Typisierung der Figuren kann man sehr gut an den Paraderollen der beiden kleinbürgerlichen Charaktere festmachen: an der übereifrigen und schwärmenden Sekretärin von Aladár Sólyom, Piroska (in der Darstellung von Erzsi Máthé) und dem parteigetreuen Portier, Vince Kóbor (verkörpert von Gyula Góczán).⁴¹⁵

In einem Artikel vom Februar 1954 berichtet Tamás Major von der ideologischen Verbesserung des Stücks, die angeblich auch zur positiven Wende in der künstlerischen Entwicklung der Aufführung beitrug.⁴¹⁶ Doch vor der Verbannung aus dem Spielplan konnte nicht einmal dieser Akt der Selbstverstümmelung die erste ungarische Satire retten.

Bei der Lektüre von Urbáns Werk lassen sich sehr viele und unterschiedliche Kritikpunkte am System finden, die der Wachsamkeit der Partei wahrscheinlich nicht

⁴¹⁰ Vgl. Mesterházi, Lajos. „Uborkafa. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet*. S.555

⁴¹¹ Vgl. Ebda. S.556

⁴¹² Vgl. Ebda. S.555

⁴¹³ Vgl. o.A. *Színház és Mozi*. VI/47, (20-26. November 1953). S.10

⁴¹⁴ Vgl. Mesterházi, Lajos. „Uborkafa. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet*. S.556

⁴¹⁵ Vgl. Ebda. S.555ff.

⁴¹⁶ Vgl. Major, Tamás. „Veszélyes nézetek dramaturgiánkban.” *Színház és Filmművészet*. S.51

entgangen sind. Die satirische Dimension siedelt sich an verschiedenen Ebenen an: am Jargon des sozialistischen Bürokratismus; an dem Eifer der Angestellten bzw. GenossInnen; an den sozialistischen Einrichtungen selbst; an der Kaderproblematik; am Aufstieg einer bisher peripheren Gesellschaftsklasse; am Aspekt der ständigen Kontrolle „von oben“; an den – repräsentierenden Zwecken dienenden – gehaltlosen Veranstaltungen; und an der Wohnungsproblematik. All diese Elemente stellen zeitgenössische Auswirkungen einer stalinistischen Politik dar, und werden auch durch die Worte von zwei Figuren des Stückes offen artikuliert. Der alte Loboda zeichnet eine Karikatur des Regimes ab, indem er den ständigen politischen Wechselln des XX. Jahrhunderts nicht folgen und deshalb sich den damit verbundenen gesellschaftlichen Formalitäten nicht anpassen kann. Die zweite kritische Perspektive verkörpert das Verhalten von Zsófi Góczán – der die Wohnung kurz vor ihrer Hochzeit mit Géza Szente weggenommen wird – indem sie sich durch ihren Zorn gegen das bürokratisch-autoritäre System wendet.

Das Fehlschlagen des Regimes verkörpert neben Sántha, auch sein Vorgesetzter Bolla, der ein negatives Exempel des machtdurstigen Bürokraten darstellt, aber auch Sólyom – der Sántha zum stellvertretenden Direktor des Unternehmens beruft – der sein altes, vorkommunistisches, luxuriöses Leben zurückgewinnen möchte.

Das Idealbild des Sozialismus (oder *wie sich das System gerne sehen würde*) – wie die Kritik es auch angesprochen hat – stellt Szente dar. Durch Aussagen wie „Nicht das Amt ist Schuld, Onkel Miska. Sondern, einige die da sitzen.“ und „Warum brauchen wir das Amt? Damit es für das Volk, für sein Wohl arbeitet.“ – wird versucht die Schuld und die Verantwortung des Systems zu mindern. Doch obwohl eine deutliche Kritik gegenüber Missständen der kommunistischen Praxis in *Gurkenbaum* präsent ist, *negiert das Stück die Idee des Sozialismus nicht*. Auch zum Schluss des Stückes wird die Lösung für das Problem von Seiten der Partei erwartet und erhofft. – Ob es sich bei dieser sozialistischen Prägung um eine Wiedergutmachung der vorangegangenen Kritik handelt, oder es um einen tatsächlichen Glauben an der Ideologie geht, sei unbeantwortet dahingestellt.

X.4.3. Zsigmond Remenyik: Schwert und Würfel

Schwert und Würfel - uraufgeführt im Petöfi Theater, am 16. Dezember 1955⁴¹⁷ – gehört nicht zu den spektakulären Dramen der theatralischen Revolution, die ein ausgeprägtes kritisches Bewusstsein besitzen, sondern eher der von Ferenc Vogl geschaffenen Kategorie, die keine „Partei-Marionetten“⁴¹⁸ mehr auf die Bühne stellt. Der Gattung nach gehört *Schwert und Würfel* den historischen Dramen mit nationalem Hintergrund an.⁴¹⁹ Für András Kolozsvári stellt das Stück vor:

[...] den Kampf der Unterdrückten, Ausgebeuteten, Verlumpten und Barfüßigen gegen die Eindringlinge, gutbewaffnete und gutgekleidete Söldner, Vertreter der tyrannischen Macht.⁴²⁰

Was zur Debatte steht ist die Frage, ob es sich um ein sozialistisch geprägtes und auch im Sinne des Kommunismus verfasstes Stück handelt, oder um eine gedämpfte Auflehnung gegen das (jeweilige) System – da sich die kaiserliche Macht auch mit dem totalitären Regime kurzschließen lässt. Diese grundlegende Fragestellung sollen wir uns bis zum Schluss des Kapitels im Gedächtnis behalten.

Zum Inhalt: Die Geschichte von *Schwert und Würfel* beruht auf Geschehnissen, die im 1848-49-er Freiheitskampf geschehen sind, aber ein Jahrhundert rückverlegt wurden, in die Epoche des Rákóczi-Freiheitskampfes. Konkret spielt die Geschichte auf dem Land, in einem Wirtshaus, wo mitten in der Nacht Aufständische auftauchen und einen Verletzten verarzten lassen wollen. Der Wirt möchte die Gruppe um General Árvay zurückweisen, doch die unter ihrer Obhut lebende Jozefa verteidigt die Kämpfer des Volkes. Kurz darauf kommt die Nachricht über das Eintreffen von Angehörigen der kaiserlichen Truppen, deswegen müssen die Aufständischen in aristokratische Kleidung schlüpfen (ein Teil von ihnen versteckt sich und sucht nach Mitgliedern der verstreuten Freiheitskämpfer). Major Schwarzenau – der leidenschaftlicher Glücksspieler ist – und Árvay beginnen bis in die frühen Morgenstunden mit Würfeln zu spielen. Eine Weile lang bleibt die Tarnung von Árvay erhalten, doch der indirekte Kampf wendet sich auch in einen direkten Schwertkampf. Dieser endet mit keinem Tod, es wird weitergewürfelt

⁴¹⁷ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Függlék: a budapesti színházak műsora 1945-1949.* I. Band. S.66

⁴¹⁸ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965.* S.46ff.

⁴¹⁹ Vgl. Ebda. S.48

⁴²⁰ András Kolozsvári zitiert nach Vogl Ebda. S.48

auch nur um Zeit zu gewinnen. Schwarzenau kann seine und die Freiheit seiner Männer nur gegen einem Schreiben an den polnischen König (der darauf hin Ausrüstung und Waffen der Aufständischen zurückgeben soll) „erkaufen“. Das Ende von *Schwert und Würfel* kommt relativ düster aus, da Schwarzenau und seine Leute laufen gelassen werden und die Gruppe um Árvay sich weiterhin für den Kampf um die Freiheit Ungarns einsetzen muss, und die Hoffnung auf einen Sieg nur gering ist.

Nach István Kulcsár Karcsai bildet das Drama den Kampf für Menschenrechte und Freiheit ab. Die Einakter-Struktur wird oft auch zur Last der Aufführung selber.⁴²¹ Die Bühnenform war auch nach Géza Hegedüs größer konzipiert als das Geschehen und die Rhetorik erstarrte zu einem Standbild. Die Regiearbeit von András Békés wird von Hegedüs geschätzt, da er die Metapher der tragischen Epoche gut wiedergeben konnte und es ihm gelang die Eigenart der Komik aus dem Tragischen herauszudestillieren und zur Geltung zu bringen.⁴²² Kulcsár Karcsai vermisst die Atmosphäre im Stück, da hauptsächlich nur auf die momentanen Konflikte fokussiert und der grundlegende Konflikt zwischen den zwei Welten nicht hervorgehoben wird. An der Figur Árvays (gespielt von Jenő Pataky) konnte die wirkliche moralische und geistliche Überlegenheit nicht gespürt werden, sein Spiel war einheitlich, aber etwas charakterarm.⁴²³ Der Anführer der Aufständischen erscheint für Hegedüs in der Aufführung als eine nette, attraktive Darstellung, aber Pataky hätte seine Rolle doch leichter, spielerischer auffassen sollen.⁴²⁴ Für ihn stellt die Rolle des Majors eine gute Leistung von Károly Kovács dar: „Ausgezeichnet. Er formt eine authentische Figur aus dieser oberflächlichen [...] seinem Kaiser wirklich treuen, auf das bewaffnete Volk herabschauenden, im Krieg keine humane Perspektiven kennenden Figur, der im Kartenspiel sein Leben am meisten auslebt.“⁴²⁵ Kulcsár Karcsai bewertet die Darstellung auch positiv. Das Spiel von Kovács verkörpert einen großzügigen, furchteinflößenden Opponenten von Árvay, der Major

⁴²¹ Vgl. Kulcsár Karcsai, István. „Kard és kocka.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Februar 1956). S. 130-132. Hier S.130f.

⁴²² Vgl. Hegedüs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. VIII/31, (23. Dezember 1955). S.8-9. Hier S.8

⁴²³ Vgl. Kulcsár Karcsai, István. „Kard és kocka.” *Színház és Filmművészet*. S.131

⁴²⁴ Vgl. Hegedüs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. S.9

⁴²⁵ Hegedüs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. S.9

steht für eine „ganze erbarmungslose Welt“. Doch er bleibt zu herablassend, und verlässt die Bühne unbesiegt, obwohl doch Árvay einen Triumph zu feiern habe.⁴²⁶

Jozefa wurde von Judit Lénárd gespielt, nach Hegedűs sei Jozefa ein bisschen steif verkörpert worden, aber in der tragischen Lage erhob sich das verliebte Mädchen (Herzensdame von Árvay) zur Heldin. Jozefa sei in ihrem Wesen passiv, die durch die Situation und ihre Gefühle „aktiviert“ wird und teilweise zum Lenker der Ereignisse wird.⁴²⁷ Nach Kulcsár Karcsai hat Lénárd die Rolle gemäßigt gespielt.⁴²⁸ Der Artikel in *Színház és Mozi* subsumiert die Vorstellung als gut gelungen, da sie vom Publikum „liebervoll“ aufgenommen wurde.⁴²⁹

Schwert und Würfel beginnt mit einem Vorspiel in einem Wiener Spielsalon, und dient dem Zweck die dekadente Lebensweise des „Feindes“ aufzudecken. Es entsteht ein starker Kontrast zum tatsächlichen Spielort des Stücks, die in den Worten des Majors sich als gesellschaftlicher Sumpf kennzeichnet. Beim Lesen wird man mit einer Unzahl von Symbolen konfrontiert, die die Aufständischen mit dem sozialistischen Ideal des Revolutionärs gleichsetzt. Árvay steht als positiver Held da, als eine idealisierte Gestalt, zwar nicht aus dem Volk kommt, aber *für* das Volk kämpft. Er findet seine angemessene Partnerin in der Figur Jozefas, die ebenfalls hochstilisiert und mit Attributen wie Aufopferung (sie widmet ihr Mitgift für das Glücksspiel, damit die kaiserlichen Truppenmitglieder weiterhin aufgehalten werden) und Gutmütigkeit versehen wird. Sie weiß über die Aufgaben eines Revolutionärs bescheid, kann sich aber nur als passive Gestalt am Geschehen beteiligen und für den guten Zweck kämpfen. Die Idee des Würfelspiels stammt von ihr, die andere junge Frauengestalt Pólíka (auch als Dienerin im Hause des Wirtes tätig) denkt sich die Verkleidungslist aus – somit werden die weiblichen Figuren zu indirekten Aktuerinnen die die Handlung bestimmen. (Der Wirt wird als negative Figur eingeführt, da er nur seine Eigeninteressen als wichtig erachtet und sich nicht bereit zeigt *sich für die Revolution zu opfern*. Doch seine persönliche Tragödie entlastet ihn allmählich.) Die indirekte Konfrontation der beiden Protagonisten

⁴²⁶ Vgl. Kulcsár Karcsai, István. „Kard és kocka.” *Színház és Filmművészet*. S.131

⁴²⁷ Vgl. Hegedűs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. S.9

⁴²⁸ Vgl. Kulcsár Karcsai, István. „Kard és kocka.” *Színház és Filmművészet*. S.132

⁴²⁹ Vgl. Hegedűs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. S.9

ist durch bedeutungsschwere Dialoge gekennzeichnet, Árvay artikuliert seine Position (der Verkleidung gemäß) verborgen, z.B. durch ein düsteres Gedicht über die Leiden des ungarischen Volkes. Jozefa schließt sich auch in diesen Kreis der „Konversationen“ ein, und entlarvt ihre Meinung über die Wahrheit:

Major: [...] und auf wessen Seite stehst du, schönes, junges Fräulein?
Jozefa: Auf der Seite der Wahrheit, Herr Major!...
Major: *mit schwachem Lächeln* In diesem Land gibt es jetzt mindestens zwei Wahrheiten, Fräulein...
Jozefa: Ich bin Christin, Herr Major, und kenne nur eine Wahrheit! *Der Major runzelt heiter, fragend die Stirn* Die der Verfolgten!... Die der Gejagten!⁴³⁰

Die Wahrheit taucht hier als Grundprinzip auf, die auf der Seite des unterdrückten Volkes steht, dessen Recht von den Aufständischen – also Revolutionären – vertreten wird. Man kann sich hier nicht auf eine Lesart beschränken und muss den Bogen zurück zur grundlegenden Fragestellung schlagen. Hier tauchen also zwei Perspektiven der Wahrheit auf. Die eine beinhaltet die sozialistische Perspektive, da sie die *Wahrheit des Proletariats* betrifft, die gereinigt von allen Sünden einer kapitalistischen Gesellschaft vor uns steht. Das andere Prinzip destillierte sich aus dem sich entfaltenden demokratischem Diskurs, der eine *neue Wahrheit der ungarischen Gesellschaft* darstellt: eine zeitgenössische Forderung, die das Monopol auf *Wahrheit des kommunistischen Regimes in Frage stellt*.

Trotz seinem schleppenden Verlauf, kann *Schwert und Würfel* diese Doppelbödigkeit als Verdienst verrechnen. Ob diese zweifache Lesart beim Entstehungsprozess des Dramas mitgedacht war, lässt sich nicht sagen, aber man kann mit Sicherheit behaupten, dass es zwar noch einen unterschwelligen, aber bereits einen Teil der entstehenden Protestwelle ankündigt.

X.4.4. Gyula Illyés: György Dózsa

György Dózsa wird als ideelle Weiterführung von der moralischen Verantwortung, der wünschenswerten Kommunikation zwischen Führenden und Geführten in *Fackelflamme*

⁴³⁰ Remenyik, Zsigmond. „Kard és kocka. Történelmi anekdota, három képen, előjátékkal.” *Az atyai ház. Három színmű.* Remenyik, Zsigmond. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961. S. 201-290; (Orig. 1954) Hier S.229

verstanden.⁴³¹ Den wesentlichen Konflikt macht der unvereinbare Gegensatz zwischen dem diktatorischen Regime und dem Volk, aus.⁴³² Dózsa steht als treuer Anführer eines Volkes da, aus dessen Reihen kommt – im Gegensatz zu Árvay.⁴³³ Das Revolutionäre des Stückes lag in der Auflehnung, im Kampf gegen die Unterdrücker.⁴³⁴ Eine Besonderheit von *György Dózsa* ist seine episch-narrative Form, die von den Zeitgenossen wenig verstanden und kaum akzeptiert wurde.⁴³⁵ Die ästhetische Werte des Werkes wurden in ihren Essays nicht thematisiert.⁴³⁶ Die zeitgenössische Kritik soll das Stück nicht verstanden oder abgelehnt haben⁴³⁷ – schreibt Izsák – dem kann aber nicht vollständig zugestimmt werden, da die meisten (von mir behandelten) Artikel sich äußerst positiv mit *Dózsa* auseinandersetzen. (Izsák meint in seiner Stückanalyse, dass Illyés wusste, wie man *die wahre* Frau zu beschreiben hat⁴³⁸, doch lässt es sich darüber streiten. Hierbei geht es um die Figur der Anna, deren Problematik in der Untersuchung – siehe weiter unten – behandelt wird.) Es handelt sich bei dem Drama um ein Werk Illyéss, in dem er sich mehr mit der Gegenwart befasst.⁴³⁹

Dózsa György behandelt auch ein historisches Thema und das Geschehen wird Anfang des XVI. Jahrhunderts angesetzt. Es spielt in der politisch und gesellschaftlich krisenhaften Zeit nach dem Tod von König Matthias und im Ungarn das von den Machtkämpfen der „Kleinkönige“ zerrüttet ist. Die soziale Krise hat auch die Leibeigenen, die bäuerliche Gesellschaftsschicht erreicht, da sie von allen ihren Rechten abgeschnitten, ihrer Freiheit beraubt wurde. Diese historische Tatsache wurde auch zum Auslöser des Bauernaufstandes unter der Leitung des siebenbürgischen György Dózsa. Der tragische Ausklang der „Revolution“ erklärt sich aus der chaotischen innenpolitischen Lage und der türkischen Bedrohung außerhalb des Landes.

⁴³¹ Vgl. Izsák, József. *Illyés Gyula*. S.270

⁴³² Vgl. Ebda. S.273

⁴³³ Vgl. Ebda. S.276

⁴³⁴ Vgl. Ebda. S.272

⁴³⁵ Vgl. Ebda. S.273

⁴³⁶ Vgl. Ebda. S.275

⁴³⁷ Vgl. Ebda. S.273

⁴³⁸ Vgl. Ebda. S.276

⁴³⁹ Vgl. Ebda. S.273

Das Stück selber zeichnet sich durch eine relative historische Genauigkeit aus (somit entspricht sie den Anforderungen des sozialistischen Realismus), die aber durch eine heroische Dimension überlagert wird. Das Drama beginnt mit der Einleitung der türkischen Bedrohung - einer Schar leidender Leibeigenen, die in die Gefangenschaft der Türken gelangen. Dózsa wird gleich am Anfang als tapferer Vertreter des Volkes dargestellt, und erklärt sich bereit die Schwestern der Bäuerin Anna aus der türkischen Gefangenschaft zu befreien. Dózsa wird später zum Soldat des „göttlichen Willens“ und vertritt mit seinem Schwert die Kirche im Krieg gegen die Türken. Er erhält durch seinen Status den Rang eines Adligen und eines Ritters und mit dem Akt der Ernennung erteilt er den Leibeigenen die Freiheit, doch die Kleinkönige können es sich nicht leisten die Ausbeutung der unteren Bevölkerungsschicht zu beenden. Dies ist der eine Grund, der in Dózsa den Aufständischen erweckt (so sah er in der innenpolitischen Lage eine größere Bedrohung, als in der außenpolitischen), doch dies wird auch durch die Nachricht über das Schicksal von Anna bekräftigt (sie wurde ihrer weiblichen Ehre beraubt). Einer der einflussreichen Kleinkönige, Zápolya, versucht mit Dózsa eine Allianz zu schließen, da er erkennt, dass hinter dem Anführer des Aufstandes die ganze Bauernschaft steht. Doch Dózsa weist das Angebot zurück, wohl erkennend, dass er damit seinen sicheren Tod heraufbeschwört, wodurch sein revolutionäres Dasein und sein Martyrum verstärkt werden.

Die Kritiken der Uraufführung im Nationaltheater am 20. Januar 1956⁴⁴⁰ mit deren Inhalt ich mich hier auseinandersetzen möchte. Der Verdienst Illyés' liege demnach in der Klärung der historischen Position von György Dózsa in der Reihe der nationalen Helden. Im Drama kam es zur Konfrontation von nationalen Kräften und den Verrätern der Nation. Jenő Illés schließt sich (in seiner Dramenanalyse) auch der Feststellung an, dass das historische Bild, in der weitesten Bandbreite umfassend sei. Nach ihm sei die Lektion der „Dózsa-Revolution“ – wie sie zuerst in diesem Kontext als Revolution bezeichnet wurde, da es sich tatsächlich um eine politisch konnotierte Auflehnung gegen ein unterdrückendes System handelte – dass die „Wolfsordnung“ gestürzt werden

⁴⁴⁰ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Függetlenség: a budapesti színházak műsora 1945-1949.* I. Band. S.32

kann.⁴⁴¹ In seiner Aufführungsanalyse über *György Dózsa* konzentriert sich Illés auf den Aspekt des Revolutionären. Dózsa wurde durch seinen Tod als Revolutionär zu einem größeren, reicherem und wertvolleren Menschen. Einen wirklich negativen Aspekt der Publikumsaufnahme hebt der Artikel hervor, indem er behauptet, die Aufmerksamkeit des Zuschauers nicht lange aufrecht erhalten zu können, bis zur Schlüsselszene des dritten Aktes nimmt sie ab.⁴⁴² Neben der Faszination für die Thematik und dramaturgische Lösungen klangen auch kritische Stimmen an. Illés meint, es habe unbegründete Momente im Stück gegeben; dass das eigentliche Drama mit dem zweiten Akt begonnen hat; und die Regie von Endre Gellért die Schwächen des ersten Aktes nicht verschwinden lassen konnte. Doch die Regie wurde zeitgleich auch gelobt, indem es die Figur von György Dózsa an den Stil des Dramas angepasst darstellte und der Thematik gemäße Feierlichkeit verwendete.⁴⁴³ Im Großen und Ganzen wird die Aufführung in ihrer Einheitlichkeit gelobt, dennoch fiel für Illés der Schluss etwas schwach aus. Den Höhepunkt des Dramas sollte der Monolog der Anna bilden – eine Art Klagerede an die Verurteilung von Dózsa, der zeitgleich auf einem „Feuerthron“ sitzend bei lebendigem Leibe verbrannt wird, von seinen „Jüngern“ gegessen werden muss. Doch dieses ging in der übertriebenen Theatralität der Szene verloren.⁴⁴⁴

In einer anderen Kritik – in *Színház és Mozi* – findet man einen fast pathetischen Ton, indem der Verfasser das Stück und die Vorstellung schildert. Für Imre Sarkadi ist die Grundaussage von *György Dózsa* die Untrennbarkeit zwischen der Sache des Volkes und der Nation, dies sei die These, die das Drama in Shakespearesche Dimensionen hebt.⁴⁴⁵

Die schauspielerische Leistung von Ferenc Bessenyei, als Dózsa wurde meist gelobt:

Bessenyei verkörpert ihn [Dózsa] zugleich als „fertigen Mann“, und als einen sich entwickelnden, mit sich ringenden Revolutionär, der vor unseren Augen wächst und sich auch noch im Augenblick des Todes entwickelt. [...] Affekt und Kraft, rohe Leidenschaft und kämpferisches Dasein strahlt er aus, dennoch ist sein Dózsa auch ein denkender Mensch, in dem sich die

⁴⁴¹ Vgl. Illés, Jenő. „Dózsa György.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (März 1956). S. 168-171. Hier S.168ff.

⁴⁴² Vgl. Illés, Jenő. „A „Dózsa György“ előadásról.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1956). S. 284-287. Hier S.284

⁴⁴³ Vgl. Ebda. S.285

⁴⁴⁴ Vgl. Ebda. S.286

⁴⁴⁵ Vgl. Sarkadi, Imre. „Dózsa György.“ *Színház és Mozi*. IX/4, (27. Januar 1956). S. 4-5. Hier S.4

Realität seiner Zeit, die Beschäftigung mit zeitgenössischen Problemen, auf der größtmöglichen geistigen Ebene widerspiegeln.⁴⁴⁶

Die Rolle des revolutionären, kämpfenden Paters, Mészáros übernahm Ferenc Ladányi. Von Illés wird er mit den Attributen Feuer, Leidenschaft und Bewusstheit versehen, und als ein Man Gottes dargestellt, der sich gegen die Sündhaftigkeit seiner Kirche wendet. Er verkörpert einen festen Glauben an der Idee einer humanen, reinen Welt. Zápolya wurde von László Ungvári dargestellt, der sich – laut Illés – nur um seinen eigenen Nutzen sorge und seine Klugheit mit Kritik verkörpert habe. Die Figur Annas wird (in ihrer Rolle Ági Mészáros) kontrovers von der Kritik beschrieben. Illés meint die Schauspielerin konnte sich nicht in voller Kraft der Rolle widmen, und sie habe ein weinerliches, naives, mutloses Bauernmädchen geschaffen, und keine Volksheldin, die eine angemessene Partnerin von Dózsa bilden kann. Sie habe die Aufgabe verfehlt, das Sprachrohr der Bauernschaft zu sein.⁴⁴⁷ In einer anderen Kritik beschäftigt sich auch Miklós Gyárfás mit der Anna-Figur von Mészáros, die seiner Meinung nach im dritten Akt und in der Schlusszene sehr schön gespielt habe, doch ihr Herz vorher nicht wirklich der Rolle öffnen konnte.⁴⁴⁸ Das Paar Dózsa und Anna wird von Sarkadi durchgehend gelobt, da als sie ein Monolog begannen das ganze Publikum zu zittern begann.⁴⁴⁹ „Das Drama erfasst und windet die Herzen der Zuschauer, damit sie weinen und schreien soll: dies hätten wir sein können.“⁴⁵⁰ Illés nimmt *György Dózsa* in die Reihe der erfolgreichsten Produktionen des Nationaltheaters auf⁴⁵¹ – doch diese Angabe steht in einem erheblichen Gegensatz mit der historischen Tatsache, dass das Stück „nur“ 49 Mal gespielt wurde⁴⁵². Der Realität entspricht wahrscheinlich die Schilderung der Aufführung durch Gyárfás, der meint, dass in der Vorstellung viel Effekthascherei betrieben wurde. Er hebt die schauspielerische Leistung Bessenyeis hervor, der seine schwere Rolle (die auch eine wesentliche physische Anstrengung bedeutet habe) mit außerordentlicher Kraft, in einem

⁴⁴⁶ Illés, Jenő. „A „Dózsa György“ előadásról.“ *Színház és Filmművészet*. S.286

⁴⁴⁷ Vgl. Ebda. S.287

⁴⁴⁸ Vgl. Gyárfás, Miklós. „Dózsa György. Illyés Gyula drámája a Nemzeti Színházban.“ *Színház és Mozi*. IX/6, (10. Februar 1956). S. 2-3. Hier S.2f.

⁴⁴⁹ Vgl. Sarkadi, Imre. „Dózsa György.“ *Színház és Mozi*. S.4

⁴⁵⁰ Ebda. S.5

⁴⁵¹ Vgl. Illés, Jenő. „A „Dózsa György“ előadásról.“ *Színház és Filmművészet*. S.287

⁴⁵² Vgl. Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években“. *Színházi Adattár. Tanulmányok*.

stürmerischen Impuls durchspielte. Doch diese Jagd nach der Wirkung, war auch sonst für sein Spiel charakteristisch.⁴⁵³

In meiner Lesart handelt es sich beim Dózsa-Drama um ein (sozialistisches) Heldenepos. Diese Lesart ist dem aktuell sich entfaltenden demokratischen Diskurs gegen das Unterdrückungssystem des ungarischen Kommunismus viel näher, als beispielsweise *Schwert und Würfel*. Auf der einen Seite sehen wir die ausbeutende Gruppe der Adeligen, die nur eigene Machtinteressen verfolgen (die Ausbeutenden – somit entspricht der Autor auch dem kommunistischen Ideal) und die in ihrem Recht auf Freiheit stark eingeschränkte bäuerliche Bevölkerung (die Ausgebeuteten). In dieser Aufführung wird die strategische Taktik von Illyés sichtbar, indem er die Ideale des Sozialismus in seinen Werken abzubilden wusste, aber auch die politisch-gesellschaftliche Krise seiner Zeit. Den Leser bleibt die Frage gestellt, ob die folgende Hypothese akzeptabel erscheint oder nicht: der Dichter habe die Geschehnisse der '56er Revolution prognostiziert („Leibeigner, Adeliger, Handwerker, [...] Pfarrer: bisher waren die Ungarn nie so zusammen!“⁴⁵⁴).

György Dózsa erfüllt fast alle Kriterien des sozialistischen Realismus, z.B. auch dadurch dass seine Titelfigur, dem vorgeschriebenen positiven Helden in seiner vollkommenen mythischen Dimension darstellt. Das Drama wird aber auch den Kriterien der „Wahrheit“ gerecht, da es die realistischen sozialen Verhältnisse im Ungarn der 1950er Jahre abbildet. Die Aufgabe Annas im Stück ist, die Lage der Gesellschaft zu artikulieren (als Stimme des Volkes) und zum Kampf mit Dózsa aufzurufen, für das Erreichen der eigenen Rechte zu plädieren – doch am Anfang des Werkes wirkt sie eher hysterisch und verkörpert die „traditionelle“ Frauenrolle. Eine ebenfalls interessante Gestalt, stellt Pater Mészáros dar, der mit weltlichen Mitteln (mit dem Schwert) für seine Vision eines utopischen, in sich geschlossenen Gottesstaates zu kämpfen scheint und sich gegen Praxen und Ideen der Kirche wendet.

⁴⁵³ Vgl. Gyárfás, Miklós. „Dózsa György. Illyés Gyula drámája a Nemzeti Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.3

⁴⁵⁴ Illyés, Gyula. *Dózsa György. Dráma három felvonásban*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956. S.111

Die hochstilisierte Figur von Dózsa artikuliert mit Anna - als liebende Partnerin auf seiner Seite – seine grundlegenden Äußerungen zur Emanzipation und zum Freiheits- und Entscheidungsrecht des Volkes:

Dieses Land kann nur mit ihm [dem Volk] verteidigt werden [...] ihr, ihr seid dieses Land. [...] Es gibt kein Ungarn, nur durch und in Euch. [...] nur in dem Werk der Täten verbleibt dieses Land, die Wahrheit, die Erlösung [...] das Zusammenstürzen ihrer Burgen verkündete in die Welt: die Wolfsordnung kann gestürzt werden! [...] Helden, wofür mein Leben nur Zeichen war, soll mit meinem Tod besiegelt werden: Brüder, es hat sich gelohnt!⁴⁵⁵

An diesem Werk von Illyés kann der Hang zu Heldentum, Patriotismus und Martyrium festgemacht werden. Dies sind auch Momente, die wir im Aufstand von 1956 wiederfinden können. Aber hauptsächlich geht es im Stück um die Artikulation des Politischen, einer neuen Form der Demokratie, und hier finden diese Ideen ihre Identifikation in der Gestalt György Dózsás.

X.4.5. József Gáli: Freiheitsberg

Mit *Freiheitsberg* treten wir der Gegenwart – also den '50er Jahren – noch näher. Bei dem Verfasser des Stückes handelt es sich um den jungen Schriftsteller József Gáli (der an seinem eigenen Leibe die Leiden des Nationalsozialismus erfahren musste, indem er durch die „Hölle der Konzentrationslager“ ging). 1955 beginnt er am Stück zu schreiben – das auch seine Diplomarbeit war – aber ohne die Unterstützung von seinem Lehrer Gyula Háy hätte das Werk nicht durch die Zäsur bringen können.⁴⁵⁶

Das Werk von Gáli stellte solche Probleme in den Mittelpunkt, die nach den kulturpolitischen Prinzipien und ideologischen Grundlinien der Zeit unakzeptabel waren: die Existenz und Auswirkungen von Schauprozessen, die Anomalien, die im Zuge der Verwirklichung des Sozialismus dem Regime unterlaufen sind, die Verwesung der Reinheit und Konsequenz der Idee und sein Herabsinken in eine pragmatische Alltäglichkeit.⁴⁵⁷

Auch beim Lesen solcher Anmerkungen, aber auch bei der Lektüre der späteren Analyse, kann man einen sehr großen politischen Artikulationsanteil an *Freiheitsberg* festmachen.

⁴⁵⁵ Illyés, Gyula. *Dózsa György*. S.146ff.

⁴⁵⁶ Vgl. „Gáli József“ Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*“

⁴⁵⁷ Ebda.

Die politische Dimension wird durch eine Ebene der Indirektheit erweitert, da das Stück am 6. Oktober 1956 (József Attila Theater)⁴⁵⁸ im Anschluss zur erneuten Beisetzung von László Rajk zum ersten Mal aufgeführt wurde. In ihrer Autobiographie schreibt Hilda Gobbi von der Vorstellung als Fortsetzung der Demonstration – da die Beerdigung eine solche Form annahm.⁴⁵⁹ Die Witve von Rajk äußert sich später zum Ereignis in den Tagen der Revolution wie folgt: „Ich sah das Volk, das wahre Volk neben mir vorbeigehen. Ich sah in ihren Augen den glühenden Hass und wir alle, die auf dem Begräbnis waren, wussten, dass dies einen Wendepunkt im Leben unserer Heimat bedeutet.“⁴⁶⁰ Und dies ist ein sehr schönes Beispiel dafür, als Theater selber einen Beitrag für geschichtlich-politische Veränderungen leistet, aber zugleich auch selber Teil einer politischen Öffentlichkeit wird. (Dieser Gedankenreihe kann man auch Némeths *Galilei* unterordnen.) Die Vorstellung wurde von Gobbi schließlich als skandalös, aber erfolgreich beschrieben.⁴⁶¹ Und im Vorwort der von mir verwendeten Ausgabe wird berichtet, dass nach der Premiere das Publikum zu demonstrieren begann, die Mehrheit für das Stück. Den Autor habe die Jugend auf ihren Schultern getragen und daraufhin verließen einige Parteifunktionäre in Uniform demonstrativ den Zuschauerraum.⁴⁶² Gehen wir dem nach...

Freiheitsberg spielt in den '50er Jahren, im Budapester Stadtviertel der oberen Zehntausend, wo eine familiäre Idylle abgezeichnet wird. Die Mama lebt mit ihrem politisch tätigen Sohn Péter (von Beruf her Minister), und mit der Frau (Zsuzsa) ihres anderen Sohnes, János zusammen. Ihr dritter Sohn, András der Fabrikdirektor ist, ist auch ein häufiger Gast im Hause Péters. János ist seit langem nicht mehr bei der Familie, die Kinder behaupten er sei im Auftrag der Partei im Ausland unterwegs. Doch dies ist eine Lüge, da alle wissen, dass János wegen Verschwörung gegen das System (unschuldig) verhaftet wurde und im Zuchthaus seine Strafe einbüßt – in dieser Zeit kommen sich

⁴⁵⁸ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Függelék: a budapesti színházak műsora 1945-1949.* I. Band. S.97

⁴⁵⁹ Vgl. Gobbi, Hilda. *Közben.* S.326

⁴⁶⁰ Lászlóné Rajk zitiert nach Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.657

⁴⁶¹ Vgl. Gobbi, Hilda. *Közben.* S.326

⁴⁶² Vgl. Gáli, József. „Szabadsághegy.“ *Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat.* Heft 5 (1981). S. 288-328. Hier S.288

seine Frau, Zsuzsa und Péter einander nahe und verlieben sich. Alle vertreten die Meinung, sie erhalten die Lüge deshalb im Leben, damit die Mama – von der Wahrheit – verschont bleibt. Inzwischen stellt sich heraus, dass János eindeutig unschuldig verurteilt wurde und der kleinste Bruder, András wird immer mehr von Gewissenbissen gequält. Die Lüge entpuppt sich als solche, durch den Besuch von Pista Pelleg, der die Mutter in die Wahrheit einweicht – da Pelleg ebenfalls im Gefängnis und in demselben Fall verwickelt war. Die Lügenkette wird dadurch, dass auch die Mama anfängt ihr Unwissen vorzugeben, noch komplexer und spannungsgeladener, da bis zur Todesnachricht von János die Wahrheit verborgen bleibt. Zum Schluss wird der wirkliche Charakter jeder Figur enttarnt und wegen den begangenen Fehlern zur Rechenschaft gezogen.

Die Kritiken nach der Premiere fallen äußerst positiv aus. Gáli wurde als das „Gewissen des Volkes“ beschrieben, das die Gesellschaft in ihrer authentischen Realität abzeichnen und die Verirrten stoppen kann. János Vitányi beschreibt in demselben Artikel das Verhalten und die Gefühle des Publikums mit Spannungsgeladenheit und Interesse⁴⁶³: „Es greift in die Seele und in das Fleisch, was auf der Bühne geschieht. [...] Die Bühne wurde tatsächlich zur Kanzel.“⁴⁶⁴ Péter Bogáti verfasst eine Kritik mit dem Titel „Das Drama des Wahrheitsausdrucks. *Die Uraufführung von „Freiheitsberg“ im József Attila Theater*“⁴⁶⁵ – nicht nur der Titel dieses einen Artikels, sondern auch die qualitative Ebene aller anderen Kritiken⁴⁶⁶ umrahmen Dimensionen des Politischen und der Wahrheit, deshalb nimmt das Stück einen sehr hohen Stellenwert auch in dieser Diplomarbeit ein. Zurück aber zum Artikel von Bogáti, der hier sehr bedeutende Aspekte für den demokratischen Diskurs (natürlich auch im Theater) der 1950er Jahre anspricht.

[...] solange man nicht fragen durfte, worüber *Freiheitsberg* spricht, haben wir vergebens Wirklichkeit, Leben und Wahrheit vom Drama, von der Literatur gefordert.

[...] wir spüren den erbarmungslosen Schmerz, dass dieser Wahrheitsausdruck keinen schöneren, erhabeneren Gegenstand haben kann, warum der Schriftsteller von unseren Sünden, warum von unserer Willkür

⁴⁶³ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. IX/41, (13. Oktober 1956), S. 5.

⁴⁶⁴ Ebda. S.5

⁴⁶⁵ Vgl. Bogáti, Péter. „Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy“ bemutatója a József Attila Színházban.“ *Népszava*. (7. Oktober 1956.). o.S.

⁴⁶⁶ Anm.: sprechen kann man hier natürlich von den Kritiken, die hier untersucht werden

und unserer Kleinmut ein Drama schreiben musste, als er über die Wahrheit schrieb.⁴⁶⁷

Der kritische Zeitgeist spiegelt sich sowohl im Artikel Bogáti wider, als auch im Drama selber. Hier haben wir erneut das *Verlangen nach der Offenlegung der Realität durch die Mittel der Kunst. Und der Wahrheitsausdruck im und durch das Theater stellt eine Station im gehofften Prozess der öffentlichen Kundgebung von Verbrechen dar, die im Namen des Sozialismus begangen wurden. Dieser Prozess sollte dann so enden, dass zum Teil Fehler auf reformistischer und sozial-gemeinsamer Basis korrigiert werden.*

Bogáti lobte den Initiationsgeist des József Attila Theater, den Mut, mit dessen Hilfe das moderne und zeitbezogene Stück auf die Bühne gebracht wurde.⁴⁶⁸

Für einen anonymen Autor stellte *Freiheitsberg* ein Symbol dar: „Es geht um die, die in den bitteren Tagen der schweren Jahre in den Elfenbeinturm der Privilegierten flüchteten, damit sie die klagenden Menschenblicke nicht zu sehen, die tosende Bedrohung des Volksmeeres nicht zu hören haben.“⁴⁶⁹ Dieser Autor sah auch die gesellschaftliche Stimmung sich in ein Pulverfass verwandeln – der Artikel stammt bereits vom 15. Oktober 1956. Das Drama befasst sich mit Problemen, die durch die öffentlichen Rehabilitationen an Aktualität gewonnen haben⁴⁷⁰ – und die deshalb auch den Demokratisierungsprozess radikalisierten konnten. *Freiheitsberg* hat auch wegen der „Offenbarung der sozialen Wunden“ eine enorme Bedeutung – unterschwellig auch für die Vorbereitung der Revolution – und diese offenkundige Artikulation der Probleme passiert mit dem Zweck für diese eine Lösung zu finden. György Kemény erweitert seine zeitkritische Perspektive auch um eine Ebene, die die Fehler und Verantwortung der Gesellschaft beinhaltet.⁴⁷¹ Deshalb ist es notwendig seine Gedanken hier zu zitieren: „Wir sind der Staat, das Recht, das Gesetz. Und wenn Unrecht, und Gesetzwidrigkeiten

⁴⁶⁷ Bogáti, Péter. „Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban.” *Népszava*. o.S.

⁴⁶⁸ Vgl. Ebda. o.S.

⁴⁶⁹ „Szabadsághegy.” *Esti Budapest*. (15. Oktober 1956). o.S.

⁴⁷⁰ Vgl. Eörsi, István. „Gáli József: Szabadsághegy.” *Irodalmi Újság*. (20. Oktober 1956). o.S.

⁴⁷¹ Vgl. Kemény, György. „Gáli József: Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban.” *Szabad Nép*. (13. Oktober 1956). o.S.

geschehen, dann ist dafür auch unsere Selbstsucht, unsere Feigheit verantwortlich, wenn Lügenberge gebaut werden, dann wurden sie auch von uns gebaut [...]"⁴⁷².

István Eörsi charakterisierte die Figuren des Stückes und die Vorstellung wie folgt: Péter habe aus Feigheit und Schwäche gelogen, Zsuzsa spielte ihre Rolle – als Aktivistin mit bürgerlicher Abstammung – nur aus Gründen einer steil nach oben gehenden Karriere. András ist auch mit dem Attribut der Feigheit versehen, er aber fürchtet sich eher von der schrecklichen Wahrheit. Er kritisierte den II. Akt als zögernd und den Regisseur Árpád Benedek, der – seiner Ansicht nach – die Fehler des Dramas dadurch vertiefte, dass er aus Zsuzsa einen „weiblichen Jago“ schuf und die Verantwortung von Péter dadurch wiederum minderte. Der Regisseur begeht nach ihm eine Reihe von Fehlern, die auch in Geschmacklosigkeiten münden, sowie die Intention des Geschriebenen verfälschen.⁴⁷³

Die Diskussion war über die komplexe Figur und die Verkörperung von Zsuzsa am heftigsten. Edit Ambrus habe sie – nach Vitányi – mit zielbewussten Streben und eiskalter Geistesarbeit dargestellt⁴⁷⁴. Bogáti lobt Ambrus-Zsuzsa, da sie die „problematische Gestalt des unschuldig Verurteilten sehr wirkungsvoll löst“⁴⁷⁵. László B. Nagy betont neben den positiven Aspekten von Zsuzsa – da sie auch ein Herz besäße, da „die Bürger gerne mit Emotionalen spielen“ – auch ihre dämonische Seite⁴⁷⁶. In einem anderen Artikel wird diese zuletzt erwähnte Eigenschaft (Ideenschöpferin der Lüge) weitergeführt, da sie es gewesen sei, die darauf bestand, weiterhin zu lügen. Sie konnte es mit ihrer Klugheit erfassen, dass die Wahrheit ihnen schaden würde. Als negative Figur, war Zsuzsa trotzdem diejenige, die am Ende flüchten kann.⁴⁷⁷

Die zweite wesentliche Figur im Stück ist Péter (verkörpert von Gyula Kőszegi), der weitgehend abgelehnt wird – nicht nur wegen der pejorativen Konnotation im Werk selber, sondern auch in der schauspielerischen Leistung Kőszegis. Vitányi sieht in seinem

⁴⁷² Kemény, György. „Gáli József: Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban.“ *Szabad Nép*. o.S.

⁴⁷³ Vgl. Eörsi, István. „Gáli József: Szabadsághegy.“ *Irodalmi Újság*. o.S.

⁴⁷⁴ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

⁴⁷⁵ Bogáti, Péter. „Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy“ bemutatója a József Attila Színházban.“ *Népszava*. o.S.

⁴⁷⁶ Vgl. B. Nagy, László. „Szabadsághegy. Gáli József drámájáról.“ *Művelt Nép*. (21. Oktober 1956). o.S.

⁴⁷⁷ „Szabadsághegy.“ *Esti Budapest*. o.S.

Schauspiel das antipathische Zögern des Phrasenmenschen.⁴⁷⁸ In der Gestalt des Ministers verbindet sich die Kleinheit und die unendliche Alltäglichkeit, doch gegenüber seiner Albernheit konnte sich keine notwendige Spannung aufbauen. Diese Albernheit und Blödsinn verstärkte sich noch durch die Darstellung von Kőszegi. B. Nagy hebt hervor, dass die Persönlichkeit vom Schauspieler nicht zu der Rolle gepasst hat.⁴⁷⁹ In einer anderen Kritik können wir auch lesen, dass sich Kőszegi mit der Rolle nicht zurecht fand, er konnte die innere Zerrissenheit des Ministers nicht gut genug veranschaulichen und nur sehr selten seine Fehler korrigieren.⁴⁸⁰ Eörsi sieht den größten Fehler der Darstellung von Ambrus und Kőszegi darin, dass sie ihre Rollen von Außen verkörperten und Attribute wie Bosheit bzw. Feigheit leicht an ihnen ablesbar waren. Wobei Zsuzsa auch einnehmend hätte sein sollen.⁴⁸¹

In der Gestalt András konnte das Publikum László Joó bestaunen. Für ihn war eine ununterbrochene Zerrissenheit charakteristisch, somit verkörperte er die Absichten und Überlegungen von Gáli.⁴⁸² Die schauspielerische Leistung von Joó wurde geschätzt – für B. Nagy sticht es durch Einfachheit und Authentizität hervor⁴⁸³ und wieder woanders werden die Erwartungen an einen idealen Arbeiterführer gestillt⁴⁸⁴.

Die absolute schauspielerische Bravour hatte die Aufführung Hilda Gobbi zu verdanken. Vitányi schreibt über ihre Rolle der Mama, dass sie nur in einem Essay umfangreich und präzise genug behandelt werden könne.⁴⁸⁵ Sie wurde auch als einzige wirkliche Heldin von *Freiheitsberg* gefeiert.⁴⁸⁶

[...] Hilda Gobbi spielt dieses Mal nicht eine Rolle, das Leben selbst stürmt mit ihr auf die Theaterbretter, mit dem Schmerz der Arbeiterklasse, indem

⁴⁷⁸ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

⁴⁷⁹ Vgl. B. Nagy, László. „Szabadsághegy. Gáli József drámájáról.“ *Művelt Nép*. o.S.

⁴⁸⁰ Vgl. „Szabadsághegy.“ *Esti Budapest*. o.S.

⁴⁸¹ Vgl. Eörsi, István. „Gáli József: Szabadsághegy.“ *Irodalmi Újság*. o.S.

⁴⁸² Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

⁴⁸³ Vgl. B. Nagy, László. „Szabadsághegy. Gáli József drámájáról.“ *Művelt Nép*. o.S.

⁴⁸⁴ Vgl. „Szabadsághegy.“ *Esti Budapest*. o.S.

⁴⁸⁵ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

⁴⁸⁶ Vgl. B. Nagy, László. „Szabadsághegy. Gáli József drámájáról.“ *Művelt Nép*. o.S.

sie mit Wut auf die niederschlägt, die Sünden und Fehler begangen haben.⁴⁸⁷

Gobbi wurde in ihrer Muttergestalt zum „Symbol eines ganzen, reingelegten und aufwachenden Volkes“⁴⁸⁸. Kemény kennzeichnet das Spiel von Gobbi mit emotionalem Reichtum, präzise aufgebauter, ausgezeichnete Arbeit, die mit einem Einfühlen gespielt wurde, die von ganz tief auf die Oberfläche strömt. Sie verzauberte mit Humanität, Liebe, Zärtlichkeit und Feinheit. Ohne dieses Schauspiel, wäre – nach Kemény – die Vorstellung in Graue und Einfachheit versunken.⁴⁸⁹

In seiner Kritik über die Aufführung von *Freiheitsberg* – hier wurde sie auch oft herangezogen – macht sich Vitányi sehr interessante Gedanken über den Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlich-politischen Wirbel rund um das Stück und um dessen künstlerischen Wert.⁴⁹⁰ Dieser Aspekt sei nur erwähnt, weil sie den Gegenstand einer neuen Untersuchung bilden könnte, da in dieser Diplomarbeit Relationen zwischen Theater, dem Politischen und der Wahrheit gezogen und analysiert werden. Gedanken über den künstlerischen Wert der Dramen der Veränderung werden nur ansatzweise angeführt.

Freiheitsberg ist ein Drama über Wahrheit: dass man ohne sie nicht leben kann. Auf der einen Seite besitzt das Stück eine sehr enge Gebundenheit an zeitgenössische ungarische Problematiken, auf der anderen Seite verfolgt sie aber den Wunsch allgemein gültige, zeitlose, moralische Werte zu vermitteln⁴⁹¹. Doch dass das Verlangen nach solchen Werten eben nach dem Ende der stalinistischen Ära aufkam, ist auch nicht verwunderlich. So hängen moralische Fragestellung mit gesellschaftlich-politischen Tatsachen vom Ungarn der frühen 1950er Jahre zusammen.

Die Figur von Zsuzsa ist tatsächlich eine extrem komplexe und widersprüchliche zugleich. Ihr Wesen, ihre Charakteristika kann als ein Resultat der Epoche und ihrer eigenen Gefühle verstanden werden. Mit ihrem bürgerlichen Hintergrund war sie

⁴⁸⁷ „Szabadsághegy.“ *Esti Budapest*. o.S.

⁴⁸⁸ Eörsi, István. „Gáli József: Szabadsághegy.“ *Irodalmi Újság*. o.S.

⁴⁸⁹ Vgl. Kemény, György. „Gáli József: Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban.“ *Szabad Nép*. o.S.

⁴⁹⁰ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

⁴⁹¹ Vgl. Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. S.5

gefährdet ins Visier von kommunistischen Angriffen zu gelangen, deshalb schwor sie der Partei Treue und Ergebenheit („In der Parteischule hat man es dir (Péter) auch irgendwie so beigebracht: die Familienangelegenheiten sind von den Gemeinangelegenheiten nicht zu trennen.“⁴⁹²). Für ihre Gefühle, die sie für Péter empfindet, könnte man sie nicht verurteilen, doch nach einem tradierten Wertekatalog fällt es einem leicht. Sie schätzt die Mama: „[...] ihr Heroismus, wie aus einem Epos, womit sie an die Stelle des hingerichteten Mannes zwei Söhne in die Welt gesetzt hat. Sie ist das Symbol der Willenskraft der Arbeiterklasse [...]“⁴⁹³, doch setzt sie sich bis zum Ende für die Lüge ein. Obwohl sie im Laufe des Dramas viele „Wahrheiten“ ausspricht, sich im III. Akt wieder auf die Seite ihres unschuldig verstorbenen Mannes stellt und von Péter moralische Offenbarung gegenüber seiner Familie fordert (da es sonst zur Leugnung eines wirklichen sozialistischen Daseins kommen müsste), besteht ihre Schuld – und auch die von Péter und András – im Wissen über die Verbrechen, das Unrecht und den Lügen des Systems. Sie – hauptsächlich Zsuzsa und Péter – dienten *mit* diesem Wissen der Partei.

Zsuzsa: Mama kann die Komplexität unseres gesellschaftlichen und politischen Lebens nicht verstehen. Wer könnte es ihr erklären, dass in unserer Gesellschaft, auch noch in '52 unschuldige Menschen verhaftet werden können?⁴⁹⁴

András ist derjenige, der am wenigsten vom Leser bzw. Zuschauer verurteilt werden kann, da er ein Gewissen besitzt. Er wurde aus innerer Intention Kommunist: „Ich habe dem Rechtssystem dieses Systems vertraut, weil ich an die Wahrheit geglaubt habe.“⁴⁹⁵ Deshalb wird ihm auch verziehen und er verlässt die Bühne gemeinsam mit seiner Mutter.

Péter steht auf dem Gipfel der Sündenpyramide, da er seinen eigenen politischen Machtstatus nicht aufgeben kann, auch nachdem die Wahrheit zutage kommt. Die Mama bietet ihm auch die Möglichkeit von Erlösung, doch er weist sie zurück. Obwohl er die

⁴⁹² Gáli, József. „Szabadsághegy.“ *Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat*. Heft 5 (1981). S. 288-328. Hier S.293

⁴⁹³ Ebda. S.292

⁴⁹⁴ Ebda. S.293

⁴⁹⁵ Ebda. S.297

Wahrheit von János anerkennt, versucht er weiterhin die Verantwortung auf das System zu schieben. Doch am Ende des Werkes beharrt er auf seiner politischen Position:

Péter: Es gibt noch ein Gesetz, das die Staatsmacht, das Volks, die Partei schützt!

András: Ja, aber nicht dich.⁴⁹⁶

Die Mama steht – meiner Meinung nach – *nicht wirklich in ihrer kommunistischen Dimension auf der Bühne, sondern in erster Linie als Mutter, als Opfer der Lüge (somit Synonym für das ungarische Volk) und als Vertreterin der höheren moralischen Instanz.* Es gibt aber einen Moment in *Freiheitsberg*, als sie nicht glauben kann, dass die von ihr geachtete Staatsführung Fehler begehen kann:

Mama: Kann man auch in dieser Welt jemanden nur so verschleppen?
Einfach nur so?

Pelleg: Auf diese Frage habe auch ich noch keine Antwort bekommen.
Diese Frage ist nicht nur unsere, Mama Boglár.⁴⁹⁷

Für die Mama ist es aber doch am schmerzhaftesten, dass sie den Kontakt zu ihren Kindern verloren hat („Als ob ich bisher unter Fremden gelebt hätte.“⁴⁹⁸). Sie spricht vom Handeln nach eigenem Gewissen, nach dem Herzen, dass man sich moralisches Wissen aneignen soll, damit man zwischen Gut und Böse unterscheiden kann – sie deutet den Irrtum des Systems an, und fordert einen *geistigen Richtungswechsel von politisch-diktatorischen, zu moralisch-ethischen Prinzipien*. Doch ein selbstkritischer Aspekt ihrer Figur ist auch nicht zu übersehen, indem sie ihre Eigenverantwortung artikuliert:

Er ist gestorben... gestorben... Mein Sohn! Aber nur ich bin dafür verantwortlich... Ich habe es zugelassen unter einer Glashaube zu leben, so wie ihr es gewollt habt. Ich habe ihn unschuldig umkommen lassen.⁴⁹⁹

Eben diese Eigenverantwortung, diese Selbstkritik erwartet Gáli vom gesamten ungarischen Volk. Indirekt und mit theatralischen Mitteln äußert er sein Verlangen nach einer demokratischen, artikulativen Praxis, die das Politische in einer unterdrückten Gesellschaft entzünden können.

⁴⁹⁶ Gáli, József. „Szabadsághegy.“ *Új Látóhatár*. S.327

⁴⁹⁷ Ebda. S.304

⁴⁹⁸ Ebda. S.305

⁴⁹⁹ Ebda. S.325

X.4.6. László Németh: Galilei

László Németh gehörte zu den Schriftstellern, deren Leben von tiefen Krisen beeinflusst wurde. Zu einem solchen Wendepunkt kam es in seinem Leben nach dem I. Weltkrieg, als er sich von den Bewegungen mit gesellschaftlicher Dimension mitreißen ließ. Damals begann ihn die Problematik von Revolution-Gegenrevolution zu beschäftigen, und der Drang die Beziehung von denen zum Sozialismus zu klären. Némeths Gedankenwelt war äußerst komplex und befasste sich hauptsächlich mit der „Sphäre“ über Literatur, Politik, politische Ideologie und Soziologie. Er vertritt Prinzipien des 19. Jahrhunderts, die die Trennung von Künstler und Gesellschaft forderten. Doch wollte er seine Verbundenheit mit dem Volk nicht verlieren, da er auf die Gesellschaft mit Übertölpelungen und mit Heroismus wirken wollte. Nach 1945 sah er seinen Katalog der Werte und seine Ideenwelt als für Ungarn realisierbar und nachahmenswert.⁵⁰⁰ Demgemäß erfüllte er eine Reihe von gesellschaftlichen, politischen und vor allem künstlerischen Aufgaben. Er war beispielsweise Präsidiumsmitglied des *Schriftstellerbundes*⁵⁰¹, Redakteur der Zeitschrift *Irodalmi Újság*⁵⁰² und ihm wurde (von Gyula Illyés und noch vor der Revolution) auch die Position eines Parlamentarabgeordneten der NPP angeboten⁵⁰³.

Némeths Gedankenwelt berührte sich fast immer mit der Politik.⁵⁰⁴ Im Zuge eines politischen Skandals (Verhaftung der Leiter des *Magyar Közösség*) wurde eine politische Jagd auf ihn eingeleitet. Nach der kommunistischen Machtübernahme, im Terrorregime der 1950er Jahre, hat er nicht mehr unter solchen Bedingungen (als Schriftsteller) arbeiten können – Németh litt unter der extremen Einschränkung der Meinungsfreiheit. Er flüchtete ins „innere“ Exil und arbeitete als Übersetzer weiter. Im Jahre 1953 verfasste er *Galilei*⁵⁰⁵. Der Skandal um das Werk, war wahrscheinlich der Grund seiner späteren Erkrankung.⁵⁰⁶

⁵⁰⁰ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. Pozsony: Kalligram, 2001. S.15ff.

⁵⁰¹ Anm.: im Ungarischen *Írószövetség*

⁵⁰² Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.469

⁵⁰³ Vgl. Ebda. S.298

⁵⁰⁴ Vgl. Ebda. S.465

⁵⁰⁵ Anm.: Es könnte interessant sein, das gleichbetitelte Werk von Brecht mit dem von Németh zu vergleichen, da die Themen sehr eng miteinander verbunden sind und der ungarische Autor das Drama von Brecht wahrscheinlich gekannt hat. Doch dieser Vergleich findet hier seinen Platz nicht.

⁵⁰⁶ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.302ff.

Zu Némeths künstlerischen Zielen zählte die Herstellung einer einheitlichen nationalen Gemeinschaft⁵⁰⁷. Solange er noch im Stande dazu war, kämpfte er für seine Vorstellungen, aber sein Biograph László Füzi meint erkannt zu haben, dass dieses Bestreben mit 1957 deutlich abnahm. Németh suchte ab dem Zeitpunkt einen Konsens mit der Welt einzugehen und er empfand Ruhe wichtiger, als kämpferische Auseinandersetzungen zu führen. Die Németh-Frage existierte dann unabhängig von ihm und wurde künstlich (vom kommunistischen Regime) am Leben gehalten.⁵⁰⁸

Németh sah sich durch seine schriftstellerische Berufenheit berechtigt zu Zeitproblemen Stellung zu beziehen.⁵⁰⁹ Als Schriftsteller kam er von der Seite der „Pflicht-Zeitprobleme“ in die Literatur.⁵¹⁰ Die sozialistische Fachliteratur äußert sich – mehrere Jahre nach der Revolution 1956 – ihm gegenüber nicht mehr so feindselig, aber trotzdem mit einem parteikritischen Unterton:

Seine Bestrebungen sind immer rein, weil er die Probleme erkennt und helfen will, aber die Gründe und Ziele, die Folgerungen und Schlussfolgerungen beweisen nicht immer die Erkenntnis von der Notwendigkeiten des Gesellschaftsfortschritts, in vielen Fällen sind es ja die inkorrekten Ausgangslagen die die falschen Endergebnisse in die Welt setzen.⁵¹¹

Die Anerkennung als Übersetzer lässt in ihm 1952 den Gedanken über ein eigenes Werk wach werden. Dieses Werk trägt dann den Titel: *Galilei*. Die Uraufführung findet am 20. Oktober 1956 (im Katona József Theater⁵¹²) statt, und „damit beginnt eine Geschichte, die die Gänge der 1950er Jahre symbolisiert“.⁵¹³ Die Arbeit am Stück stellte hohe Ansprüche, da sich Németh die Korrespondenz von Galilei (20 Bände) beschaffen hat und das Vorhaben äußerte „[...] den Homer unserer neuen Kultur“ zu erschaffen.⁵¹⁴ *Galilei* besitzt – sowohl als Drama, aber hauptsächlich als Inszenierung – enorme

⁵⁰⁷ Vgl. Ebda. S.390

⁵⁰⁸ Vgl. Ebda. S.481f.

⁵⁰⁹ Vgl. Ebda. S.398

⁵¹⁰ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.196

⁵¹¹ Ebda. S.197

⁵¹² Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Független: a budapesti színházak műsora 1945-1949*. I. Band. S.42

⁵¹³ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.451f.

⁵¹⁴ Vgl. Németh, László. „A Galileiről.“ *Művelt Nép*. (5. Dezember 1954). o.S.

Bedeutung für das Ungarn der 1950er Jahre, aber vor allem für den demokratischen Diskurs dieser Periode. Füzi artikuliert es folgender Weise:

[...] das Stück erlebte in der Spielzeit 1957/58 mehr als hundert Vorstellungen – es scheint, als ob sich in der Geschichte doch irgendeine Kontinuität durchsetzen konnte, die Welt brach zusammen, eine Revolution wurde niedergetrampelt, Menschen wurden verhaftet und hingerichtet, aber das Repertoire der Theater blieb gleich – und, dass das Publikum des Németh-Drama gleichzusetzen war mit den Intellektuellen von 1956.⁵¹⁵

(Da ich in keiner anderen Quelle auf Angaben zu Aufführungszahlen und –Modi von *Galilei* gestoßen bin, könnte man annehmen, dass die hier angeführten Informationen der Realität entsprechen. Obwohl es einem schwer fällt zu glauben, dass ein solches Stück – ohne Restriktionen - auch nach dem Aufstand im Repertoire bleiben konnte und auch ein weiter unten erwähntes Werk besagt, dass *Galilei* nur bis Januar 1957 auf dem Spielplan blieb und auf der Tournee des Nationaltheaters nicht mehr gespielt wurde.)

Inhaltlich zeichnet das Drama durch historische Genauigkeit aus, indem Németh den „Leidensweg“, die letzten Jahre eines Mannes nachgerechnet, der für die Wissenschaft unzweifelhaft Wertvolles geleistet hat. Galilei wird vom päpstlichen Zorn bis in seinen familiären Kreis verfolgt, der bereits mitgenommen und von seiner einstigen Kraft beraubt vor uns steht. Weil er trotz Wohlwollens von Pater Castelli und Maculano (der sein Verfahren führen wird), sich der Leugnung seiner Lehren und Thesen widersetzt, ist einem Verfahren vor dem Heiligen Gericht und einer physischen Tortur nicht zu entgehen. Am Ende widerruft Galilei seine Prinzipien. Der IV. Akt des Dramas entstand in zwei verschiedenen Versionen. In beiden wird der noch ältere Galilei von einem wissensdurstigen jungen Forscher (Toricelli) besucht. In der Originalversion steht am Ende des Stückes ein selbstbewusster Galilei vor uns, der sich von der Sünde seiner Feinde distanziert und für seine Wahrheit weiterhin gerade steht. Im überarbeiteten IV. Akt musste Galilei einsehen, dass der Widerruf sinnlos war, da die nächste Wissenschaftlergeneration sein Werk weiterführen werde.

Im Stück befinden sich im Grunde genommen zwei Dramen: das eine, ist das Drama des Menschen der von den Klauen der Macht festgehalten wird, das andere, demonstriert den Kampf der Wahrheit gegen den Druck des entwicklungshemmenden Regimes. In Füzis

⁵¹⁵ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.453

Interpretation stellte Németh in dieser Version, die Machteinrichtungen seiner Zeit vor.⁵¹⁶ Emil Csonka macht eben diesen Aspekt des Dramas zum Grund seines Aufführungsverbots: er behauptet, dass das Stück wegen seiner Auseinandersetzung mit der Wahrheit und der Dogmen-Frage von den Bühnen verbannt wurde, und weil die Folter Galileis – dargestellt im Theater – das Publikum an die ÁVO⁵¹⁷-Folter erinnert habe.⁵¹⁸ Der *Galilei* war aber – trotz Umarbeitungen – ein Erfolg gewesen.

[...] seinen Erfolg konnte man vielleicht mit der zunehmenden Radikalisierung der politischen Lage erklären, oder eben umgekehrt: der Erfolg der Premiere konnte auch zu der Radikalisierung der politischen Lage führen, da es im Drama um den Konflikt von Inquisition und freiem Denken ging.⁵¹⁹

Galilei ist aber an der eindeutigen Stellungnahme zur die Verbundenheit von Theater und Politik. Diese Beziehung kann noch in weitere Einzelheiten aufgesplittet werden und nach Gründen suchen, warum z.B. Umarbeitungen am Stück vorgenommen wurden. Das Nationaltheater hat sich geweigert das Drama in der Originalversion auf die Bühne zu stellen, und vertritt somit die Meinung der Partei⁵²⁰. Das Theater bat Németh um eine Korrektur, Umarbeitung.⁵²¹ Diese unangenehme Situation, in die der Autor vom Nationaltheater getrieben wurde, unterstreicht er mit dem Verlust seiner Ehre. Aber er konnte sich trotzdem erfolgreich verteidigen und schützen. Man wollte den IV. Akt austauschen: Galilei sollte im neuen Epilog erwachen und feststellen, dass er die Schande (seine Lehren zurückzuziehen) umsonst auf sich genommen hat, da die Wissenschaft und die damit verbundenen Ideen von seinen Jüngern weitergetragen werden. Németh schrieb einen offenen Brief an das Ensemble von *Galilei* mit folgenden Gedanken⁵²²:

⁵¹⁶ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.455

⁵¹⁷ Anm.: Abkürzung von *Államvédelmi Osztály*, Deutsch: *Abteilung für Staatssicherheit*, Nachfolgeorganisation vom *ÁVH*

⁵¹⁸ Vgl. Bessenyei Éliás, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁵¹⁹ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.469

⁵²⁰ Anm.: Wo dabei der – hier auch zitierte - berühmte Widerstand des Nationaltheaters verblieb, lässt eine erneute Frage unbeantwortet und die Hypothese verifiziert, dass man in und über jene/r Epoch nicht schwarz-weiße Aussagen treffen kann.

⁵²¹ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.456

⁵²² Vgl. Illés, Endre: „Egy vacsora emléke. Németh László Galileije.“ *Élet és Irodalom*. (17. April 1976). S. 11.

Dieser Schluss [das Original] [...] meine ich, entsprach der historischen Wahrheit. Galilei – wie wir durch die immer vorsichtigeren Briefe in seine Seele blicken können – war gebrochen, und er war noch mehr darüber verärgert, was mit ihm geschehen ist, aber dies hielt er für die Schande seiner Feinde. Ihr Verfahren – glaubte er – habe sie für immer besiegelt, und er ahnte es kaum, dass die Nachwelt sein Verhalten mit einem „es bewegt sich doch“ korrigieren wird. [...] Ich aber akzeptierte den Prinzip, das mir erlaubte, das Stück von der historischen Wahrheit abweichend, aber mit meinem Selbst einstimmiger auszudrücken.⁵²³

Hier spricht Németh wahrscheinlich sein eigenes Schicksal an und gibt das wahre Prinzip der Wahrheit für eine vorgegebene, oder besser gesagt für eine *vorgeschriebene* „Wahrheit“ auf. Da er selber vom ursprünglichen IV. Akt, als dem schöneren und wahreren, spricht.⁵²⁴ Wahrscheinlich nur auf Druck seitens der Partei (bzw. dem Theater) hat Németh seine Wahrheit aufgegeben, da er anderswo in Abrede stellt, dass sein Leben in irgendeinen Zusammenhang mit Galilei zu stellen ist, weil „man mit mir die Wahrheit nicht mit Gewalt leugnen ließ, und gerade im Gegenteil zu Galilei, würde ich sie auch nie leugnen.“⁵²⁵ In der ersten Version des Stückes wollte Németh den Kompromiss loben, hier wurde Galilei von seinem Glauben am Leben gehalten. In der zweiten Version, hatte er zu spüren, dass mit der Akzeptanz des Kompromisses das Heil verloren ging. Nach Füzi erzählt die letztere Version eher die Geschichte Némeths nach.⁵²⁶

In Galilei finden zwei Polen der Figurendialektik zusammen: auf der einen Seite – bzw. im ursprünglichen IV. Akt – verkörpert der Wissenschaftler die verschwenderische Hoffnung, die Einsamkeit und das Pathos des „Ich-hatte-Recht“-s, auf der anderen Seite (also in der Überarbeitung) müsste der Lehrende für die Wahrheit mit seinem Leben bezahlen (Beispiel Sokrates), oder – was auch in der überarbeiteten Version auch geschah – sie entkoppelte sich vom Leben des Lehrenden.⁵²⁷

Die parteipolitisch treue Fachliteratur – wie weiter oben bereits erwähnt – stellte sich die Frage, ob der Autor Galilei richtig eingeschätzt, ob er ihn zu recht vom Abfinden mit seinem Schicksal freigesprochen habe. Natürlich war für diese Lesart die Verbindung zur

⁵²³ László Németh zitiert nach Illés, Endre: „Egy vacsora emléke. Németh László Galileije.“ *Élet és Irodalom*. S. 11.

⁵²⁴ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.456

⁵²⁵ László Németh zitiert nach MPG. „A föld mégsem mozdulatlan. Németh László Galileijének bemutatása.“ *Népszabadság*. (21. Oktober 2006). S. 11.

⁵²⁶ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.456

⁵²⁷ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.457

aktuellen gesellschaftlich-politischen Lage von hoher Bedeutung, da – nach ihrem Verständnis – auch die Bildungselite der nahen Vergangenheit freigesprochen wurde.⁵²⁸ Wenn man diese Denkweise weiterverfolgt, kommt man recht leicht zu den Persönlichkeiten die eine wesentliche Stellung nicht nur im Aufstand, sondern zuvor auch in dessen demokratischer Vorbereitung inne hatten.

Zurück aber noch zu der skandalösen Geschichte vom *Galilei*, wie es schließlich vom Manuskript auf die Bühne kam. In den Ausführungen von Dr. Élthes finden wir eine andere Perspektive des Nationaltheaters, wie sie sich um das Schicksal des Dramas sorgt (siehe meine Anmerkungen weiter oben). Das Theater habe demnach immer wieder versucht *Galilei* auf den Spielplan zu setzen, aber das Ministerium streicht das Stück immer wieder aus der Konzeption. 1955 schließlich wird die Uraufführung gebilligt, aber inmitten der Proben doch abgebrochen. „Im „Rollenverteilungsbuch“ des Nationaltheaters in den Jahren 1954-55, in den 10 Jahren der Rákosi-Ära, ist *Galilei* das einzige Stück, wo die Rollenverteilung mit Rot durchgestrichen ist und daneben steht: „Die Proben wurden wegen Veränderungen im Spielplan abgebrochen.“ Wenn man den Informationen aus dem Buch vertrauen kann, begannen die Proben am 7. Februar 1955 und wurden nach einer sechs wöchigen Probenzeit abgebrochen.“⁵²⁹

Galilei hängt auch konkret mit den revolutionären Ereignissen vom Herbst 1956 zusammen, da es auch am 23. Oktober gespielt wurde, für lange Zeit zum letzten Mal in der Abendvorstellung. Nach der Wiedereröffnung der Theaterhäuser, zu den Zeiten des Hausverbotes konnte das Stück nur am Nachmittag gespielt werden. Im Januar 1957 sperrt das Nationaltheater wegen Renovierungsarbeiten zu und geht auf Tournee in die Provinz, mit allen Stücken aus dem Repertoire, doch ohne den *Galilei*.⁵³⁰

Ferenc Bessenyei – der Darsteller von *Galilei* – konnte die Bedeutung des Dramas für die damalige ungarische Gesellschaft und die demokratischen Veränderung vor dem Aufstand gut fassen:

Und das Publikum verstand auf erstaunlicher Weise jeden einzelnen Satz darüber, dass ein System nur seine eigene Stimme hören möchte. Andere

⁵²⁸ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.201

⁵²⁹ Vgl. Bessenyei-Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

⁵³⁰ Vgl. MPG. „A föld mégsem mozdulatlan. Németh László Galileijének bemutatása.“ *Népszabadság*. S. 11.

Stimmen möchte er nicht hören. [...] zu Denken bedeutet, etwas anderes zu denken [...] Die Menschen benutzten diesen Galilei für das Verifizieren ihres eigenen Lebens. [...] In jedem Menschen gab es ein Gefühl, dass man Recht hat, und hier ist es eben, es wird vor meinen Augen gespielt, dass ich Recht habe. Dass dies nicht gut ist! Dass dies unmöglich ist! Dass man so nicht leben kann!⁵³¹

Dr. Élthes zitiert noch einige Kritiken über *Galilei* auf ihrer Homepage, die die Aufführung sehr hochschätzen und Bessenyeis Darstellung als Verkörperung der Wahrheit ansehen, die für zukünftige Wahrheitsvorstellungen ein Vorbild sein kann. Das Ereignis sah man als eine äußerst politische an: „Am 20. Oktober 1956 wurde jedes Moment der Theateraufführung von Politik durchtränkt“.⁵³²

Der Begriff der Wahrheit ist schon öfters gefallen, da im Drama ein beispielhaftes *Aufeinandertreffen von Politischem und* – aber in erster Linie – *von Wahrheit* vorfinden. Zuerst soll hier doch das Konzept der Wahrheit von Németh selbst geäußert werden:

*Ich halte die Wahrheitsliebe, den unwiderstehlichen Zwang der Wahrheitsäußerung [...] für den mächtigsten, am tiefsten verwurzelten Gemeinschaftsinstinkt des Menschen, indem er sich am vollkommensten leugnen kann. Die Wahrheit: ist das Interesse der Gemeinschaft, da dies die Leuchte ist, in deren Licht wir in die richtige Richtung gehen können. Diese Leuchte vor uns zu halten, ist gefährlich...*⁵³³

Németh spielt mit seinem letzten Satz die Gefahren an, die die Kunst – und subjektiv auch er selber, in seiner sozialen Aufgabe – zu erfüllen hat. Die Dramatik, aber vor allem das Theater steht vor uns in seiner Rolle als *Bühne für die Artikulation von Wahrheit* – konkret in seiner Form als systemkritische Instanz, die demokratisch-politische Veränderung ins Leben rufen kann.

Zoltán Héra sieht den Stoff von *Galilei* aus der ungarischen Realität der 1950er Jahre und dem eigenen Schicksal des Autors geschöpft.⁵³⁴ Und eben wegen diesen zwei Gründen – weil man in der Gestalt Galileis ein Sinnbild für den Opfer der dogmatischen Gewalt sah – ist die Reaktion (also das Verbot des Stückes auf den ungarischen Bühnen) der Vertreter der Unterdrückungspolitik leicht zu erklären. Imre Keszi betont auch einen

⁵³¹ Ferenc Bessenyei zitiert nach Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. *Részeletek a darabból, visszaemlékezés. Audio file-ok* (Quelle: Sendung des Kossuth Radios)

⁵³² Vgl. Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

⁵³³ László Németh zitiert nach Héra, Zoltán. „Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Zeitung o.N.* (19. Februar 1957). o.S.

⁵³⁴ Vgl. Héra, Zoltán. „Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Zeitung o.N.* o.S.

weiteren wichtigen Aspekt: die durch *Galilei* kommunizierten Inhalte fanden im Publikum Resonanz – genau wie es auch Bessenyei beschreibt –, da sie (hauptsächlich) zeitbezogene, aber auch der Zeit übergeordnete *unausgesprochene* Wahrheiten vermittelten.⁵³⁵ Dieser Aspekt ist einer, der eine hervorgehobene Stelle in dieser Diplomarbeit einnimmt, nämlich eine *Mischform des Politischen im Theater*. Konkret wird keine Kritik am System geübt (das direkt Politische), aber trotzdem setzt sich ein Interpretationsmodus in Gange (eine Kategorie des indirekt Politischen), der diese Kritik im Zuschauer entstehen lässt.

Nach Keszi ist die Hauptfrage des Dramas, die über den Kompromiss: über ihre Möglichkeit und Zulässigkeit.⁵³⁶ Héra lobt die Vorstellung, da sie mit aller Kraft das scheinbar aktionslose Dramatische des Stückes auf die Oberfläche strömen lässt:

Die Aufführung realisiert und behält mit feiner Empfindlichkeit Stimmungen bei, von der Idylle bis hin zum Schauern.⁵³⁷

Keszi meint, dass Endre Gellért – der Regisseur – sich endlich künstlerisch entfalten konnte, ohne ideologische Einschränkungen und ohne gegen die Aussage eines Stückes. Der Kritiker vertritt auch die Meinung von Héra, dass alle anderen Rollen und ihre Verkörperungen nicht mit Bessenyeis *Galilei* zu vergleichen waren.⁵³⁸ Bessenyei schuf mit seiner pathetischen und heroischen Spielweise eine *Galilei*-Figur, ebenfalls eine heroische, die sich gegen seine Welt wendet und sich selbst besiegt einnahm.⁵³⁹ Seine schauspielerische Leistung kreierte einen „erstaunlich wahren *Galilei*“.⁵⁴⁰ Bessenyeis *Galilei* mit „seinem Schwach-Werden, seinem Murren, seinem streichelnden Blick, mit seiner Stimme, wie er hartnäckig beteuert, wie er sich über neue Gedanken, Ideen freuen kann [...] ist herzerreißend menschlich [...]“⁵⁴¹.

⁵³⁵ Vgl. Keszi, Imre. „*Galilei*. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Népszava*. (21. Oktober 1956). o.S.

⁵³⁶ Vgl. Ebda. o.S.

⁵³⁷ Vgl. Héra, Zoltán. „*Galilei*. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Zeitung o.N.* o.S.

⁵³⁸ Vgl. Keszi, Imre. „*Galilei*. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Népszava*. o.S.

⁵³⁹ Vgl. „Bessenyei Ferenc“ Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*”

⁵⁴⁰ Vgl. Bessenyei-Élthes, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*.

⁵⁴¹ Vgl. Héra, Zoltán. „*Galilei*. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Zeitung o.N.* o.S.

In *Galilei* gibt es kein Geschehen im konkreten Sinne (wie bereits weiter oben aus einer der Kritiken zitiert): ideologische Grundfragestellungen und die innere Zerrissenheit des Protagonisten werden in Bilder nach außen projiziert. Galilei selber sieht den Zweck seines Verfahrens in rein politischen Gründen: der Papst möchte beweisen, dass ihn – im Gegensatz zu den Aussagen seiner Gegner – theologische Fragestellungen mehr interessieren, als die Erweiterung seines kirchlichen Staates.⁵⁴²

Das wirklich erstaunliche an Némeths Drama ist seine symbolische Zeichensprache, die von der Dogmenpolitik der 1950er Jahre tatsächlich als Bedrohung empfunden werden konnte:

Galilei: Aber ich würde mir gerne ein Fernglas kaufen, womit ich in ein Jahrhundert blicken kann, wo mit der Erkenntnis der Wahrheit, das Werk des Wissenschaftlers getan ist, und die Wahrheit – um am Leben zu bleiben, nicht zu lügen gezwungen ist. [...]
Über die Alpen hinaus, wo es keine Inquisition gibt, bettet sich die Lehre von der sich drehenden Erde sogar langsam in den Katechismus ein.⁵⁴³

Obwohl meine Lesart – die eine zeitliche (Zukunft), aber auch geographische (zeitgenössisch, Westen) Existenz einer demokratischen Welt mit freier Meinungsartikulation voraussetzt – trivialisierend wirken kann, ist die Annahme (wenn nicht gar, das Faktum), dass diese gewollten bzw. ungewollten (?) Anspielungen vom Publikum richtig interpretiert wurden, gerechtfertigt. Dies gilt auch für eine enge Beziehung zwischen dem Verfahren von Galilei und den sozialistischen Schauprozessen:

Galilei: Und wenn ich nicht gewillt bin es einzugestehen, dass meine „Seele“ von Pater Inchofer richtig gesehen wird.
Maculano: Das Heilige Gericht, wie es Herr Galilei auch weiß, hat die nötigen Mittel, hinter der Verteidigung des Beklagten, sein Vorhaben zu erreichen.
Galilei: Der pater commissarius hat gesagt, das Heilige Gericht besitze Mittel, um „Wahrheit“ zu erzwingen, die von meinen Feinden als solches verstanden wird.⁵⁴⁴

⁵⁴² Vgl. Németh, László. „Galilei.“ *VII. Gergely. Galilei.* László Németh. Budapest: Osiris, 2000. S.79-190; (Orig. 1953) S.88

⁵⁴³ Ebda. S.91ff.

⁵⁴⁴ Németh, László. „Galilei.“ *VII. Gergely. Galilei.* S.118

Neben der „Abbildung“ des ausgeprägten Spitzelsystems im kommunistischen Ungarn finden wir im Drama auch Bezüge zum späteren Schicksal des Autors, das sich auch auf zahlreiche andere Schicksale von ungarischen Literaten in dieser Epoche anwenden lässt:

Galilei: Dass man in der Enge es nicht umschreiben soll, was man – wenn vielleicht auch falsch, aber – frei verfasst hat.

Maculano: Auch dann nicht, wenn somit größere Werte auf das Spiel gesetzt werden? [...]

Galilei: [...] wen sein Beharren auf die Wahrheit in einer unglücklichen Zeit zu lügen zwingt, gibt es kein Stillstand mehr, der muss wieder und wieder lügen.⁵⁴⁵

Galilei ist ein Drama über Wahrheit, wie man durch einen starken Glauben an sie zum Politischen gelangen kann. Auf der systemkritischen Ebene fordert das Stück die Offenlegung der Wahrheit gegenüber der Gesellschaft und ein Ende des systematischen und diktatorischen Lügens. Im Schicksal von Galilei spiegelt sich das Schicksal der ungarischen Gesellschaft wider, die (der Grundaussage des ursprünglichen IV. Akts gemäß) die Wahrheit weiterhin vertreten und sich vor einer öffentlichen politischen Artikulation nicht scheuen soll.

Sie [Ilona Fodor] haben es wahrscheinlich gelesen, dass das aufgeführte und erschienene Stück nicht gleich sind; in der ersten Version war das Ende des vierten Aktes anders: der gebrochene, sich für seine Tat schämende Galilei steht den unausgesprochenen Anklagen von Toricelli gegenüber und versteht dadurch, dass – egal was die Jugend sagt – es Dummheit gewesen wäre nicht zu schwören. Dies ist auch die historische Wahrheit – Galilei empfand seinen Schwur als Schande und Gewalt an seiner Person, und nur das 19. Jahrhundert schuf daraus ein moralisches Problem. Aber dies ist auch die allgemeine Wahrheit: gegenüber wilden Tieren kann man die Ehre nicht verlieren; wenn jemand nur durch Hexerei von den Kannibalen entkommen kann – ist dies noch kein Kompromiss! Hauptsächlich wenn die Welt sich auch so dreht – und die cleveren Leute wissen das schon seit langem. Beim Schreiben des Stückes habe ich auch geschwankt – genau deswegen, weil ich selber [...] – nie einen Kompromiss eingegangen bin, nicht einmal gegenüber Tigern, und mich lieber, besser gesagt mein Werk auseinanderreißen ließ – zuerst durch den Einakterplan des Petöfi Theaters, später mit dem Verderben des vierten Aktes, bin ich meinen Rudimenten aus dem 19. Jahrhundert gerecht geworden. Aber in Wirklichkeit, weil ich selber keinen Kompromiss eingegangen bin, wäre es mein Recht, nein, sogar meine Pflicht gewesen zu äußern, was für eine Unverschämtheit es gebraucht habe – mich gegenüber dem größten Wissenschaftler der Neuzeit *deswegen* in moralischer Überlegenheit zu sehen. In der Version von Galilei, die vor dem Publikum gespielt wurde, habe ich auch die historische Verfälschung und moralische Wichtigtuerei unternommen, und das ist es, weswegen ich mich für mein Stück schäme... Wenn es noch einmal

⁵⁴⁵ Ebda. S.121ff.

erscheint – wahrscheinlich nach meinem Tod – darf nur die erste Version veröffentlicht werden.⁵⁴⁶

XI. Revolution: verschiedene Perspektiven

Die bisherigen umfangreichen Ausführungen der vorrevolutionären Periode – mit ihrem sich entfaltenden demokratischen Diskurs, auch auf der theatralischen Ebene – sollen hier ihr Ende finden. Diesen scharfen Schnittpunkt kennzeichnen wir mit dem Versuch einer Definition, wie Revolution verstanden werden kann. Zuerst aus der sozialistischen Perspektive: „Die Revolution wird konsequenterweise als eine Unterbrechung definiert, als ein Sprung beim Übergang aus der historischen Gesetzmäßigkeit in das Reich der sozialen Gerechtigkeit, das von dem sozialen Menschen, dem proletarischen Kollektiv geschaffen wird.“⁵⁴⁷ In einer anderen Quelle finden wir eine ideelle Bestimmung (von der sozialistischen Perspektive abweichend), die Revolution als einen Prozess ansieht, die alle Widersprüche auf einmal beseitigt, alle Kompromisse beiseite schiebt und die reine und abstrakte Ethik verwirklicht.⁵⁴⁸ Im marxistisch-leninistischen Kontext finden wir auch eine Revolutionsebene, die an den Begriff von Konflikt gekoppelt ist. Dieser ist für die wirklichen und historischen Tendenzen des gesellschaftlichen Seins bezeichnend.⁵⁴⁹

Alle drei Herangehensweisen besitzen fruchtbaren Stoff für die Bestimmung von Revolution. *Eine Revolution ist demnach ein soziales Phänomen, ein Ereignis, das sich von unten bildet und für gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche und moralisch-ethische Umbrüche sorgt. Da sie „unten“ ihren Ursprung hat, Probleme in einem*

⁵⁴⁶ László Németh zitiert nach Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. S.457f.

⁵⁴⁷ Berdijajew, Nikolai. *Wahrheit und Lüge des Kommunismus*. S.118f.

⁵⁴⁸ Vgl. Bimbó, Mihály: „Lukács György helye a marxista filozófia történetében.” *Lukács György és a művelődéspolitiká. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. S.154

⁵⁴⁹ Vgl. Földényi, László. „A realizmus ontológiai háttere.” *Lukács György és a művelődéspolitiká. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 189-199. Hier S.198

sozialen (und politischen) System artikuliert und Konflikte bzw. Widersprüche in sich trägt bzw. duldet, ist Revolution ein Sinnbild des Politischen.

Anna Czékmány versucht Revolution mit Foucaultschem Gedankengut zu definieren. Heterotropien wären realen Räume, die alltägliche Räume einer Kultur verdrehen. Sie führt auch den Begriff der Heterokronie ein, die zeitliche Equivalente von der Heterotropie. Beide Termini sind für die Revolution gut zu verwenden: sie stellen die Kritik eines Systems dar, und brechen ihre temporäre und spatiale Struktur auf.⁵⁵⁰

[...] die Revolution von 1956 entstand eineigentlich in einer Status-suchenden, unsicheren und in irgend einer Weise wurzellosen gesellschaftlichen Struktur gegenüber einem System, das sich auch selber brüchig, inkoherant zeigte. [...] die Revolution entfaltete sich in einem heterogenen sozialen Umfeld, gegenüber einer solchen Machtstruktur, deren (Selbst-)Identifikationsexperimente für ihre Strukturlegitimation fehlgeschlagen haben. [...] In den Ideologien [...] der Revolution war auch eine Heterogenität sichtbar.⁵⁵¹

György Lukács ist derjenige, der eine besonders nützliche Lesart für eine Beziehung von der Revolution und dem Theater bzw. dem Drama, bietet. Er argumentiert damit, dass die Thematik eines Dramas sich um den peripheren und scharfen Zusammenstoß von gesellschaftlichen Kräften gruppiert. Da dies auch Gegenstand von der Revolution ist, kann eine Relation beobachtet werden. Die dramatische Kollision hängt mit der gesellschaftlichen Veränderung zusammen. Marx und Engels vertraten auch die Meinung, dass die Blütezeit des Dramas mit der Revolution verbunden werden kann. Die Widersprüche des Lebens konzentrieren sich in der Geschichte und in der Gesellschaft, und dies bietet eine Anregung für eine dramatische Darstellung.⁵⁵² Diesen – von dem Marxismus-Leninismus geprägten – Aussagen kann man zustimmen, da die Autoren der Dramen der Veränderung gesellschaftliche und politische Umbrüche wahrgenommen haben, und es in ihren Werken (zwar auf je verschiedener Art und Weise) zum Ausdruck brachten. Ideen, die in diesen Dramen kommuniziert wurden, fand man im revolutionär-demokratischen Diskurs wieder.

⁵⁵⁰ Vgl. Czékmány, Anna. „Múltak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.” *Színház és politika. Színház történeti tanulmányok, 1949-1989*. S.236

⁵⁵¹ Ebda. S.245f.

⁵⁵² Vgl. Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok*. S.245ff.

XII. Revolution des Volkes: Der Aufstand als Realisierung der wahren (Volks-)Demokratie (23. Oktober – 4. November 1956)

Den Beginn der „1956er Periode“ setzt Béla Pomogáts – aus seiner literaturhistorischen Perspektive - bereits mit dem XX. Parteikongress der KPdSU vom 14-20. Februar 1956 an und schließt ihn mit der Einstellung der Arbeit vom *Ungarischen Schriftstellerbund* am 18. Januar 1957 ab. Auch die Vorgeschichte von 1956 – wie wir sie aus theaterwissenschaftlicher und –historischer Perspektive bereits untersucht haben – bietet einen Einblick in einen demokratischen Diskurs: eine Schriftstelleropposition bildet sich 1954-55 heraus, die sich zusammen mit einer gesellschaftlichen Opposition im August und September 1956 radikalisierte und erste Erfolge auf der Generalversammlung des Schriftstellerbundes am 17. September verzeichnen konnte.⁵⁵³

Doch all diese Ereignisse bedeuteten keine konkrete Vorbereitung für eine Revolution, sie passierte unerwartet. Eine Revolution hätte man aus dem Weg gehen können, die Entstalinisierung war aber etwas Unausweichliches und auf jeden Fall notwendig. Die jungen Demonstranten improvisierten eine neue demokratische Institutionsstruktur. Unter anderem wurde die Revolution einzigartig durch die erstaunliche Geschwindigkeit der Verbreitung von der Hauptstadt auf das Land. Die Radikalität und Kühnheit überraschte ebenfalls.⁵⁵⁴ Ferenc Fejtő betont das Fehlen einer gewissen rationalen Handlungs- und Denkfähigkeit in den Tagen der Revolution: „Betrunken vom Glück der Freiheit schuf es [das Volk] den Mythos der Unabhängigkeit, und ruhte solange nicht bis es in der tragischen Gestalt von Imre Nagy die Verkörperung des Mythos fand.“⁵⁵⁵ Ferenc Bessenyei beschreibt diesen Rausch – den er auch im Theater spürte – wie folgt:

Und durch dieses kleine Loch, wodurch wir abends durchblicken konnten, konnten wir es dem Publikum sagen: passt auf, die Nation ist nicht mit dem System gleichzusetzen! [...] und jeder bekam eine Stimme, jeder stumme, stumme Mensch [...] Das ganze Land wollte in derselben Minute [...] nur dasselbe. [...] Das Wunder in uns klang auf einmal auf!⁵⁵⁶

⁵⁵³ Vgl. Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.5f.

⁵⁵⁴ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.16ff.

⁵⁵⁵ Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.18

⁵⁵⁶ „Bessenyei-riport I.“ (Quelle: Privatbesitz) Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*”

Er beschreibt es in einem weiteren Interview, dass es 5000 Menschen auf einmal wussten, worum es in der Revolution ging: „Deshalb war es so wunderbar, weil wir alle mit diesen Gedanken aufgeladen waren.“⁵⁵⁷

Außenpolitisch war die Lage in dieser Zeit – hauptsächlich für den Ausbruch einer Revolution – sehr ungünstig: zur Zeit des Aufstandes spielte sich auch der Suez-Konflikt⁵⁵⁸ ab.⁵⁵⁹

Der ursprüngliche Plan u.a. des Schriftstellerbundes, des Petöfi Kreises und der Studenten lautete, dass man auf die Rückkehr von Gerö (damaliger erster Sekretär der Partei) warten, sollte er würde dann die Zentralleitung einberufen, und von den Stalinisten besäubern, das Volk würde Imre Nagy zurückrufen, der die Rechte und den eigenen sozialistischen Weg des Landes bekanntgeben würde. Die Wirtschaft sollte im Rahmen von neuen Prinzipien erneuert werden. Der im Juli abgedankte Rákosi und seine Komplizen sollten zur Rechenschaft gezogen werden.⁵⁶⁰

Für den 23. Oktober 1956 organisierte der Schriftstellerbund eine Erinnerungsfeier bei der Bem-Statue (Budapest), als Solidaritätsmaßnahme gegenüber dem polnischen Unabhängigkeitskampf. Zeitgleich stellten die Studenten einen Forderungskatalog – bestehend aus 16 Punkten – zusammen.⁵⁶¹ Doch die Demonstration und jegliche Versammlungen auf der Straße wurden von Innenministerium verboten. Diese Restriktion war aber ein großer Fehler, und auch verspätet zugleich. Dies erkannte auch die Parteileitung und das Verbot wurde noch am denselben Nachmittag (um 14.23 Uhr) aufgehoben.⁵⁶² Die Forderungen der Gesellschaft radikalisierten sich im Laufe der Zeit.⁵⁶³ Die demonstrierende Masse ging vor das Parlament und verlangte nach Nagy, doch seine kurze Rede war ohne jede Wirkung. Die Masse spaltete sich in zwei Gruppen, die eine Hälfte nahm aktiv an der Zerstörung der Stalin-Statue Teil, die andere Hälfte

⁵⁵⁷ „Bessenyei-riport II.“ (Quelle: Privatbesitz) Multimedia-Disc zur Ausstellung „*Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*“

⁵⁵⁸ Anm.: bewaffneter Konflikt zwischen Ägypten und der Allianz (Großbritannien, Frankreich, Israel) wer die Kontrolle über den Suez-Kanal ergreifen wird (Beginn 29. Oktober 1956). Die Sowjetunion vertrat dabei die Interessen von Ägypten und drohte mit militärischer Intervention.

⁵⁵⁹ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.21

⁵⁶⁰ Vgl. Ebda. S.36

⁵⁶¹ Vgl. Ebda. S.38

⁵⁶² Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.42

⁵⁶³ Vgl. Ebda. S.39

ging zum Gebäude des Radios. An demselben Abend hielt auch Gerő seine Rede dort und wahrscheinlich als Reaktion auf diese und auf die Schießerei, die ausgebrochen war, stürmten die Aufständischen das Radiogebäude, das sie bis zum Morgen des nächsten Tages auch einnehmen konnten.⁵⁶⁴

Die Widersprüchlichkeit und Komplexität der Ereignisse lassen sich auch von der qualitativen Ebene der Radiosendungen ablesen, die neben dem friedlich demonstrierenden Volk auch über konterrevolutionäre Ausschreitungen berichteten, die die Volksdemokratie gefährdet hätten.⁵⁶⁵

Noch an demselben Tag (23. Oktober) marschierte eine Gruppe der Demonstranten vor die Redaktion von *Szabad Nép* um die 16 Punkte des Forderkatalogs erscheinen zu lassen und nahmen dieses Gebäude ebenfalls ein. Nach Fejtős Ausführungen – und auch nach Angaben diverser Quellen – passten die Revolutionäre auf, damit man sie nicht mit Hooligans verwechselt. Am 24. Oktober stand es bereits fest, dass die Studentenrevolte sich zu einem Arbeiteraufstand entwickelte⁵⁶⁶ und breiteste Bevölkerungsschichten mitgerissen hat.

Den nächsten Schritt bedeutete die Legitimation einer wahren Volksdemokratie. Imre Nagy wurde zum Präsidenten des Ministerrates gewählt, und ihm nahe stehenden Politiker wurden in die oberste Parteileitung einberufen. Einer der ersten Maßnahmen war die Bekanntgabe des Versammlungs- und Hausverbots, die des Statarius⁵⁶⁷. Die ersten sowjetischen Panzer erschienen bereits in den frühen Morgenstunden des 24. Oktober, sie dienten aber nur der Einschüchterung und bald darauf als Beweis für die politische „Niederlage“ der Sowjetunion.⁵⁶⁸

Ab dem Vormittag des 24. Oktobers trat der Generalstreik in den Fabriken in Kraft. Nagy versprach, sobald die Ordnung wiederhergestellt wäre, würde er das Parlament zusammenrufen und legt den kompletten Reformplan vor. Dann werde er auch Verhandlungen mit der Sowjetunion führen: über den Rückzug der Truppen aus Ungarn

⁵⁶⁴ Vgl. Ebda. S.45ff.

⁵⁶⁵ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.22ff.

⁵⁶⁶ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.48

⁵⁶⁷ Anm.: ein Prinzip, demgemäß man ohne ein obligatorisches und notwendiges Gericht, auch als Brachialgewalt Urteile bekanntgeben kann

⁵⁶⁸ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.49ff.

und über den unabhängigen Weg des Landes den Sozialismus zu erreichen. Wegen des blutigen Zwischenfalls vor dem Parlament am 25. Oktober radikalisierte sich der Aufstand erneut, so verbreitete sie sich auf dem Land mit einer enormen Geschwindigkeit und Intensität. Zahlreiche *Revolutionsräte* bildeten sich landesweit, sie unterschieden sich aber in ihren Ideologien meist wesentlich voneinander, aber die Forderungen blieben gleich.⁵⁶⁹ Eine andere Errungenschaft der Revolution bildeten die *Arbeiterräte*, die tatsächlich den Wunsch artikulierten, dass die Fabriken, Mienen und Großunternehmen unter Leitung der Arbeiter geführt werden. Sie waren das „politische Mittel“ dieser sozialen Schicht. Der lange Zeit unterdrückte Glaube an eine Nation, am Patriotismus, war viel stärker, als Forderungen die Wirtschaft und Gesellschaft betrafen.⁵⁷⁰ Die Revolutionskomitees und verschiedenen Räte bildeten Institutionen die „durch die neue Demokratie spontan entstanden sind“⁵⁷¹.

Am 27. Oktober schwor die Imre Nagy-Regierung seinem Volk Treue und am 28. Oktober wurde der Waffenstillstand ausgerufen. Für die Sicherung der Ordnung rief man eine neue Ordnungstruppe ins Leben, indem sich die Armeesoldaten mit den Revolutionsräten der Jugendlichen zusammenschlossen.⁵⁷²

Der Jugopress – beispielsweise – drückte sich sehr optimistisch über die demokratischen Entwicklungen in Ungarn aus, und betonte den Glauben an einer fruchtbaren Zusammenarbeit und Beziehungen zwischen den sozialistischen Staaten.⁵⁷³ Das ganze Land hoffte auf die moralische und gegebenenfalls finanzielle Unterstützung des Westens (hier erwähnt die Fachliteratur immer wieder den täuschenden Einfluss des Rundfunksenders *Szabad Európa Rádió* (Deutsch: *Radio Free Europe*). Eine Gruppe von Demonstranten wandte sich mit einem Brief an die UNO, um die Ungarn-Frage in die Liste der Tagesordnungspunkte aufzunehmen. Doch die Hände der UNO waren durch die Vereinigung von Jalta⁵⁷⁴ gebunden.⁵⁷⁵ Aber alle anderen Anzeichen deuteten darauf hin,

⁵⁶⁹ Vgl. Ebda. S.83ff.

⁵⁷⁰ Vgl. Ebda. S.92f.

⁵⁷¹ Vgl. Ebda. S.107

⁵⁷² Vgl. Ebda. S.96ff.

⁵⁷³ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). 1956 *sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.109

⁵⁷⁴ Anm.: Ergebnis eines diplomatischen Treffens von Roosevelt, Churchill und Stalin (4.-11. Februar 1945) mit hauptsächlichem Augenmerk auf die Machtverteilung nach dem II. Weltkrieg. Zu Stalins

dass die neue Regierung die Unterstützung des internationalen Kommunismus gewonnen hat.⁵⁷⁶ Die sowjetischen Truppen begannen ihren Rückzug aus Budapest am 29. Oktober, der Plan lautete, dass sie ihn auch bis zum 31. beenden.⁵⁷⁷ Die sowjetische Deklaration erreichte das Land am 30. Oktober: „Praktisch war [...] [sie] nicht Geringeres als ein verspätetes außenpolitisches Gegenstück zu Chruschtschows Rede über den Stalinismus im inneren Leben der Sowjetunion“⁵⁷⁸. Sie besagte folgendes:

Die sowjetische Regierung [...] bedauert es zutiefst, dass die Ereignisse in Ungarn zu einem Blutbad geführt haben. [...] die zukünftige Stationierung der sowjetischen Truppen in Ungarn könnte zu der weiteren Radikalisierung der Lage führen, [die Sowjetunion] befahl der militärischen Führung die sowjetischen militärischen Einheiten aus Budapest zurückzuziehen [...] sie erklärt sich bereit Verhandlungen mit der Regierung der Ungarischen Volksrepublik zu führen und mit den Regierungen der Staaten die auch am Warschauer Pakt beteiligt sind [...] sie deutet an [...] [dass] auch die sowjetischen Ratgeber (u.a. verantwortlich für wirtschaftliche Angelegenheiten) außer Gefecht gesetzt werden.⁵⁷⁹

Diese Nachricht wurde von Ungarn als Möglichkeit einer friedlichen Lösung und als selbstkritisch gedeutet. Doch eine wirklich wichtige Aussage der Deklaration wurde anscheinend übersehen, dass Ungarn weiterhin als Mitgliedsstaat und Teil des Sowjetblocks verstanden wird.⁵⁸⁰

Am 30. Oktober wird auch das Einparteiensystem aufgehoben, doch die demokratischen Parteien vor der kommunistischen Machtübernahme wollten auf keinen Fall ein kapitalistisches System aufbauen,⁵⁸¹ sie entwickelten ihr Programm auf dem Grundprinzip des Sozialismus beruhend und verfolgten reformistische Pläne, statt einen vollkommenen Neuaufbau einzuleiten. (Unter den Parteien finden wir auch die Nationale Bauernpartei, die zuletzt 1948 aktiv an der Politik teilgehabt hat. Für uns ist sie wegen

Sicherheiten gehörte die Besetzung europäischer Länder und die Bildung eines Sicherheitsrings aus Satellitenstaaten.

⁵⁷⁵ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.100ff.

⁵⁷⁶ Vgl. Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.249

⁵⁷⁷ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.104ff.

⁵⁷⁸ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.248

⁵⁷⁹ Szalay, Hanna (Zusammenstellung). 1956 *sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.360f.

⁵⁸⁰ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.109f.

⁵⁸¹ Vgl. Ebda. S.111f.

ihrer personellen Struktur interessant, da in der Leitung neben Gyula Illyés auch László Németh und Áron Tamási präsent waren.⁵⁸²⁾

Die demokratischen Visionen der ungarischen Revolution wurden von den Interessen der Nachbarstaaten gefährdet. Sie hatten nämlich Angst, dass die Frage der Landesgrenzen wieder aufkommen könnte, und dies war der Hauptgrund warum sie die sowjetische Intervention befürworteten. Auch Jugoslawien gehörte zu den Unterstützern, aber Tito bestand darauf, dass die neue Regierung ein „positives“ Regierungsprogramm habe, sich von den Fehlern der Rákosi-Ära distanzieren und mit den Revolutionskomitees, den Arbeiterräten und der Arbeiterklasse zusammenarbeiten sollte. Chruschtschow willigte ein.⁵⁸³ „[...] die Ereignisse in Ungarn selbst stärk[t]en die Position jener in Moskau, die eine Gewaltpolitik befürworteten.“⁵⁸⁴ Auch die Radiosendungen und der Pressespiegel aus der Tschechoslowakei und aus Rumänien beschäftigten sich nachher – aus Informationen der zeitgenössischen Medien entnommen – „in stalinistischem Ton“ mit dem Aufstand.⁵⁸⁵

Trotz einer solchen allgemeinen Stimmung begannen am 31. Oktober Verhandlungen über den Austritt Ungarns aus dem Warschauer Pakt, über den Rückzug der sowjetischen Truppen aus dem Land und darüber, dass der 23. Oktober zum Nationalfeiertag gekürt wird. Doch die ersten beiden Forderungen betrafen bereits die Sphäre der internationalen Politik und des Machtgleichgewichts. Nach Lajos Izsák waren diese Punkte für die endgültige Entscheidung der Intervention maßgeblich. Von demselben Tag stammt der Beschluss der KPdSU, der Revolution mit militärischen Mitteln ein Ende zu setzen.⁵⁸⁶ „Im November änderte sich plötzlich der Ton der sowjetischen Presseberichte über Ungarn; jetzt war viel von angeblichen Ausschreitungen gegen Kommunisten die Rede.“⁵⁸⁷

Zeitgleich wurde die ungarische Forderung über die Bekanntgabe der ungarischen Neutralität und die Negation des Warschauer Paktes immer lauter und Imre Nagy

⁵⁸² Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.336f.

⁵⁸³ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.118f.

⁵⁸⁴ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.249

⁵⁸⁵ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.343

⁵⁸⁶ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.145

⁵⁸⁷ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.250

verbeugte sich vor dem Willen des Volkes. Im Gegensatz zu der erwarteten Situation überschritten sowjetische Truppen Ungarns Grenzen. Man verfolgte diesen Akt mit Skepsis, obwohl die militärischen Einheiten angeblich für die Sicherheit der Bevölkerung sorgen sollten. Die Regierung äußerte sich dazu, dass wenn noch mehr Truppen nach Ungarn strömen, das Land sich an die UNO wenden wird und mit sofortiger Wirkung den Warschauer Pakt auflöst. Daraufhin wurde die Neutralität bekanntgegeben und die UNO über die ungarische Lage kontaktiert. Fejtő fügt zu seinen Ausführungen hinzu, dass Ungarn damals in einem Traum gelebt hat.⁵⁸⁸

Die Reaktion der Sowjetunion auf die ungarischen Maßnahmen war folgendes:

Die Sowjetunion muss in seiner gegenseitigen Beziehung mit den anderen sozialistischen Staaten das leninistische Prinzip der Gleichberechtigung der Völker realisieren. [...] Die sowjetische Regierung ist gewillt, die Maßnahmen mit den anderen sozialistischen Staaten zu diskutieren, die für die Entwicklung und Kräftigung der wirtschaftlichen Beziehungen der sozialistischen Staaten sichern [...] Die sowjetische Regierung [...] ist bereit die Frage der in den sozialistischen Staaten stationierten Truppen mit den betroffenen Ländern zu untersuchen. [...] die Truppen [...] befinden sich nur auf dem Gebiet des Landes mit dessen Einwilligung [...] die ungarischen Arbeiter [...] fragen sich zu recht, dass auf dem Gebiet der wirtschaftlichen Zusammenarbeit die Fehler korrigiert werden müssen, dass der finanzielle Wohlstand der Bevölkerung erhöht werden, dass man gegen die Irrtümer der Bürokratie im Staatsapparat kämpfen muss. [...] Die sowjetische Regierung [...] gab der militärischen Führung den Befehl, dass die sowjetischen Truppen aus Budapest zurückgezogen werden sollen, sobald dies die ungarische Regierung für gut hält.⁵⁸⁹

Dieses ziemlich labile Versprechen der Sowjetunion war für die Ungarn äußerst glaubwürdig ausgefallen. Die Staatsminister Tildy und Losonczy zeigen sich in ihrer Stellungnahmen über den Erfolg der Revolution sehr optimistisch: „Menschlich glaube ich, dass so ein tragischer Zusammenstoß nicht geschehen kann. Dies wäre tragisch nicht nur für das ungarische Volk, sondern auch für die Sowjetunion und sogar für die ganze Welt, deshalb glaube ich, dass so etwas nicht passieren kann.“⁵⁹⁰ Dieser „Traumzustand“ ist auch an der eiligen Neuzusammensetzung und –Organisierung der Parteien am 1. November und am „Betriebsbeginn“ der neuen Koalitionsregierung (3. November) sichtbar. Nagy bat den UNO Generalsekretär, dass der Sicherheitsrat die sowjetische und

⁵⁸⁸ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.119ff.

⁵⁸⁹ Szalay, Hanna (Zusammenstellung). 1956 *sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.438ff.

⁵⁹⁰ Tildy und Losonczy zitiert nach Szalay Ebda. S.772

ungarische Regierung zu Verhandlungen aufrufen solle. Am 3. November akzeptierte die Sowjetunion die Bedingungen dafür. Die erste Verhandlung verbreitete in Budapest eine optimistische und hoffnungsvolle Stimmung. Doch die Sowjetunion vertraute Ungarn nicht und lud die ungarische Delegation nach Tököl ein. Am 4. November – in den Morgenstunden – drangen sowjetische Panzer in die Außenbezirke von Budapest ein.⁵⁹¹ Diese Machtdemonstration mit den ersten Schüssen machte es klar, dass sich die sowjetische Führung gegen einen Nationalkommunismus, gegen eine wahre Demokratie wandte. „Der Nationalkommunismus, wenn er unmittelbar auf brutalen Stalinismus folgt, war nicht fähig, innenpolitische Stabilität zu wahren. [...] Der Kreml betrachtete sein Abkommen mit Jugoslawien als nicht anwendbar für andere Länder, er sah darin etwas Unnatürliches, das aus „Verirrungen“ der Vergangenheit erwachsen war [...].“⁵⁹²

Es war Chruschtschow der zusammen mit dem Präsidium der KPdSU die neue ungarische Regierung auswählte und János Kádár zum Ministerpräsidenten kürte.⁵⁹³ Die Regierungsgründung erfolgte von Kádár in Szolnok, und er meldete sich per Rundfunk am 4. November um 22 Uhr, mit der Mitteilung, dass die „revolutionäre Arbeiter-Bauern Regierung“ ihren Amt antritt. Kádár stellte das Programm der neuen Regierung vor, die in vielen Punkten mit dem von Nagy einherging, doch Aspekte wie die demokratischen Wahlen, das Mehrparteiensystem und die Neutralität nicht beinhaltete. Durch seine Radiorede wurde der sowjetische Militäreingriff legalisiert und eine bittere Phase der Vergeltung eingeleitet.⁵⁹⁴ Die noch vor ein paar Stunden existierenden Hoffnung eines demokratisch-artikulatorischen Diskurses, die an eine allgemeine Änderung der politischen Lage in ganz Europa gebunden war, wurde zunichte gemacht.⁵⁹⁵

Die Medien der Revolution zeigten ein heterogenes Universum an Ideologien und an Forderungen – so lässt sich auch den Ausführungen von Anna Czékmány anschließen. Der Ton der meisten Radiosendungen war auf jeden Fall antistalinistisch, gegen die

⁵⁹¹ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.124ff.

⁵⁹² Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.250f.

⁵⁹³ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990*. S.147

⁵⁹⁴ Vgl. Fejtő, Ferenc. 1956, *a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.130ff.

⁵⁹⁵ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). 1956 *sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.339ff.

„Lakaien“ eines Unterdrückungssystems gerichtet und hatte eine starke Bindung an patriotisches Gedankengut. Man könnte dennoch den Eindruck haben, dass hier auch antikommunistische Tendenzen sich entfalteten.⁵⁹⁶ Eine vom Gemeinsinn abgekoppelte Ideenwelt kennzeichnete die Zeitungsartikel des *Ungarischen Nationalkomitees*. Es vertrat eine sehr radikale Denkrichtung, die nicht einmal die „demokratisch“ gewählte Nagy-Regierung anerkannte.⁵⁹⁷ Es gab auch eine Gruppe, die sich hinter die kirchliche Autorität von József Mindszenty (der ein schweres Schicksal durch die kommunistische Folterprozedur erleiden musste) stellten, und einen „kulturnationalistischen“ Staat forderten.⁵⁹⁸ Eine (fast) agonistische demokratische Dimension erschloss sich mit einem sehr ausgeprägten kritischen Bewusstsein der Medien und der Gesellschaft. Kritische Stimmen – egal wie verschieden sie auch waren – wurden akzeptiert,⁵⁹⁹ die sich auch in der quantitativen und qualitativen Vielfalt von verschiedenen Pressematerialien und Zeitungen widerspiegelt.

Die Revolution besaß neben seiner eindeutigen Zuordnung zum Politischen auch eine eigenwillige theatralische Ebene. Diese Theatralität erkennt sich aus den Symbolen, die die revolutionäre Identität und die visuelle Dimension charakterisieren. Anna Czékmány erkannte die partielle Rückschlüsse an Freiheitskämpfe des 19. Jahrhunderts, woraus die Revolution von 1956 sein Identifikationsbild als „klassischer Unabhängigkeitskampf“ schöpfte.⁶⁰⁰ Doch der Aufstand schuf auch seine eigenen Symbole, z.B. in der Form der ungarischen Fahne, die in der Mitte ein Loch besaß (weil das kommunistische „Wappen“ herausgeschnitten oder ausgebrannt worden war).⁶⁰¹ Das klassische Zeicheninventar beinhaltete das Kossuth-Wappen, das wieder offiziell die Fahne zieren sollte.⁶⁰² Weiters kam die Forderung auf, dass auch der 15. März (als Symbol für den Freiheitskampf von 1848-49) als Nationalfeiertag anerkannt werden soll.⁶⁰³

⁵⁹⁶ Vgl. Ebda. S.195ff.

⁵⁹⁷ Vgl. Ebda. S.283

⁵⁹⁸ Vgl. Ebda. S.617

⁵⁹⁹ Vgl. Ebda. S.291ff.

⁶⁰⁰ Vgl. Czékmány, Anna. „Múltnak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.“ *Színház és politika. Színház történeti tanulmányok, 1949-1989*. S.247

⁶⁰¹ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. S.43

⁶⁰² Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.170

⁶⁰³ Vgl. Ebda. S.16

Ein totalitäres Regime, das in Terror und Unterdrückung mündete, fand seine opponierende politische und kritische Artikulation in der Revolution von 1956. Eines der Ziele dieser sozialen Bewegung war, Macht und (Meinungs-)Freiheit, die nur einer Elite zugesprochen war, auf die gesamte Gesellschaft – auf die Arbeiter von Fabriken, Unternehmen, vom Land, die Bildungselite – auszudehnen.⁶⁰⁴ György Lukács schloss sich diesen Zielen an, die er in seiner Rede auf dem Rundfunksender *Kossuth Rádió* am 27. Oktober hielt:

Die Hauptaufgabe der neuen Regierung ist, dass sie der Kontrolle von oben radikal ein Ende setzt, und jede gesunde Initiative ergreift, die aus den Reihen des ungarischen Volkes stammt [...] die sozialistische ungarische Heimat soll von jedem ungarischen Menschen als eigene Heimat verstanden werden.⁶⁰⁵

Als Schlusssatz dieses Kapitels sollen hier die Gedanken von Michel Winock selbst zu Wort kommen: „*Der Eingriff der sowjetischen Panzer entheiligte die Heimat des Sozialismus, und stellte den Kommunismus in Frage.*“⁶⁰⁶

XIII. Revolution der Literatur: Die Rolle der Schriftsteller bei der Vorbereitung und im Aufstand

Der Grund warum auch eine literaturhistorische Perspektive der 1956er Revolution behandelt wird, kann man in der herausragenden Rolle der Schriftsteller und ihrer Organisationen bei der Vorbereitung des Aufstandes erkennen. Doch statt Vorbereitung sollte man hier den Begriff von deren Beitrag für den demokratischen Diskurs – auch auf dem gesamten Gebiet der Kunst, auch den Theaterbereich miteinbegriffen – verwenden. Neben den Theaterfachleuten und SchauspielerInnen, waren die Schriftsteller – durch das Verfassen von den Dramen der Veränderung und durch ihr politisches Engagement – die den revolutionären Prozess auf dem Gebiet des Theaters vorangetrieben haben.

Béla Pomogáts befasst sich in seinem umfassenden Buch *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban* (Deutsch: *Reine Rede. Die Revolution der ungarischen Literatur 1956*) mit literaturhistorischen Fragestellungen zur Revolution.

⁶⁰⁴ Vgl. Ebda. S.264

⁶⁰⁵ György Lukács zitiert nach Szalay Ebda.S.100

⁶⁰⁶ Michel Winock zitiert nach Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.28

[...] sie [die Schriftsteller] [standen] gegen die gesamte stalinistische politische und kulturpolitische Einrichtung auf, sie vertraten die demokratischen Errungenschaften nach 1945 konsequent, sie wandten sich gegen die konservativen Restaurationsbestrebungen, und sie sahen die Möglichkeit der gesellschaftlichen und politischen Neustrukturierung des Landes in der Perspektive der nationalen Unabhängigkeit, und dem demokratischen Sozialismus.⁶⁰⁷

Den Begriff eines *demokratischen Sozialismus*, ist hier am Wichtigsten für die Hauptausrichtung der Diplomarbeit: es handelte sich dabei um eine Reform des bestehenden Systems – die teilweise in der Form der Imre Nagy-Regierung ihr Vorbild, nicht durch die Negation der Grundnormen des Sozialismus ihren Ausdruck fand – und um die Einbeziehung der gesamten Gesellschaft in Entscheidungsprozesse, und damit deren Einverleibung in das Bereich des Politischen zu ermöglichen.

Eines der ersten Manifeste einer solchen Bestrebung seitens der Schriftsteller – und Künstler – stellt das bereits erwähnte Schriftsteller- und Künstlermemorandum vom 18. Oktober 1955 dar. Dr. Élthes formuliert ihre Meinung aus dieser Hinsicht sehr vorsichtig, da sie im Dokument „nur“ eine Kritik der bürokratischen Maßnahmen auf dem kulturellen Gebiet wahrnimmt, und nicht eine Meinungsäußerung, die gegen die gesellschaftliche Ordnung oder gegen die Regierung bzw. gegen deren allgemeine Verhaltensweise gerichtet ist.⁶⁰⁸

Zu den politisch aktiven Schriftstellern bzw. Dramatikern gehörten unter anderem die „Volkstümpler“, eine Gruppe der auch Illyés und Németh angehörten. Sie hatten schon vor der tatsächlichen Machtübernahme der Kommunisten als Gruppe sich Gehör zu verschaffen gewusst, da man auch Lukács mit der ideologischen Überprüfung von ihren Werke beauftragte. Für ihn selber – als marxistisch-leninistischen Ideologen der Partei – war ein konstantes Bündnis mit den Volkstümlern ein Grundbaustein seiner Literaturpolitik. Lukács' Stellungnahme gegenüber Németh war normalerweise negativ, doch die literarisch-politische Tätigkeit von Illyés beurteilte er durchgehend positiv.⁶⁰⁹ Dies war auch später die offizielle Stellungnahme der MDP (doch die 1956er Phase und

⁶⁰⁷ Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.6

⁶⁰⁸ Vgl. Bessenyei-Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memorandumja.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁶⁰⁹ Vgl. Ständeisky, Éva. „Lukács György és a Magyar Kommunista Párt Irodalompolitikája.” *Lukács György és a művelődéspolitikája. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. S.76ff.

die „Auftritte“ von Lukács wurden als Irrungen im Leben des Philosophen fixiert⁶¹⁰). Für uns ist die Stellung der – hier behandelten – beiden Volkstümpler aus theaterhistorischen Gründen von hoher Bedeutung. Durch ihre Dramatik wollten sie auf die Gesellschaft, auf ihr hoch geschätztes, geliebtes und in den Jahren des Stalinismus viel gequältes Volk, Einfluss ausüben. Beide engagierten sich nicht nur künstlerisch, sondern auch politisch, indem sie auch in den Tagen der Revolution mit ihren Gedanken den Wunsch eines demokratischen Sozialismus unterstützten.

Für viele Schriftsteller war die Reaktion der Partei auf das 1955er Memorandum ein Wendepunkt, da sie erkennen mussten, dass ihre Worte das Machtsystem nicht erreichen konnten. Das Zentralkomitee äußerte sich über das Memorandum, wie folgt:

Einige Schriftsteller [...] Verloren die Perspektive des Sozialismus [...] [dies] wird in der Verbreitung der „unpolitischen“ [...] Dichtkunst, oder in der anarchistischen, scheinrevolutionären Dichterei [...] in den zweideutigen Symboliken, die sich gegen unsere Ordnung und gegen die Parteipolitik wenden. [...] eine Art politischer Angriff [...] ihre gestalterische Arbeit kann sich frei entfalten, das Recht und die Pflicht der schriftstellerischen Kritik imbegriffen, die für die gesellschaftsformende Arbeit der sozialistisch-realistischen Literatur unentbehrlich ist.⁶¹¹

Das erstaunliche an diesem Aufsatz ist, dass er auf der einen Seite das Politische, die kritische Dimension eines demokratisch-artikulatorischen Diskurses leugnet, auf der anderen Seite aber eben dieses Potenzial, diese Fähigkeit von der ungarischen Literatur fordert. Dies ist ein typisches Beispiel für die inhaltlosen Phrasen des kommunistischen Jargons in den 1950er Jahren. Solche, in sich widersprüchliche Stellungnahmen der Partei konnte die Bildungselite, aber auch die Arbeiter- und Bauernschaft nicht mehr lange dulden.

Dr. Élthes zieht eine klare Koheränzlinie zwischen diesem Dokument, der Pressediskussion des Petőfi Kreises (Sommer 1956) und den Oktoberereignissen.⁶¹² Es soll aber darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Geschehensabläufe nicht so leicht vereinfacht werden sollen.

⁶¹⁰ Vgl. Bimbó, Mihály: „Lukács György helye a marxista filozófia történetében.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. S.161

⁶¹¹ „A Központi Vezetőség határozata az irodalmi életben mutatkozó jobboldali jelenségekről.” *Társadalmi Szemle* Heft 11. (1955) S.1-6. Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.20ff.

⁶¹² Vgl. Bessenyei-Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

Gyula Háý erinnert im Mai 1956 an die leninistische Prinzipien, dass der Schriftsteller als Sprechrohr des Volkes eine gesellschaftliche Stellung einnehmen soll. Nun wünscht er von der Partei, sich auf diese Norm einzulassen, denn diese führe dann zur Aufblühen unserer Literatur, „im Zeichen der tapferen Kritik, der scharfen Beleuchtung der Konflikte, der Befreiung des Individuums und der Wahrheitsartikulation des Autors“. Háý möchte diese Forderungen (die auch vom XX. Parteikongress inspiriert sind) nicht nur für die Kunst, oder für die Theaterpraxis gültig machen, sondern auch für das gesamte Staats- und Parteienkung.⁶¹³

Den ebenfalls schicksalhaften Moment vor dem Ausbruch der Revolution stellte die Diskussion des Petöfi Kreises (21. Juni 1956) über Fragen der Presse und der Informationsvermittlung dar. Wegen seiner Rede, die er im Rahmen dieser Veranstaltung gehalten hat, wurde Tibor Déry aus der Partei ausgeschlossen. Am 21. April 1957 wurde er wegen staatsfeindlichem Verbrechen verhaftet, und in demselben Jahr wegen der Organisierung eines Putschs mit dem Zweck die volksdemokratische Staatsordnung zum Fall zu bringen, zu neun Jahre Gefängnis verurteilt. Er wurde aus der Strafanstalt im Zuge einer Amnestie am 4. April 1960 entlassen.⁶¹⁴ Wegen der inhaltlichen Wichtigkeit der Rede von Déry soll sie hier ansatzweise zitiert werden:

[...] die Quelle unserer Probleme ist das Fehlen von Freiheit. [...] Ich behaupte, dass Genosse Révai für das stufenweise Dahinschwinden der ungarischen Literatur und Kunst verantwortlich ist, das im Wendejahr 1948 eingetreten ist und bis vor Kurzem stand gehalten hat. [...] wenn in der letzten Zeit doch ein Paar gute, sogar ausgezeichnete Werke entstanden sind, dann geschah dies nicht in Folge der Literaturpolitik, sondern durch ihr der Leugnung. [...] Ich bitte die Jugend, die ungarische Jugend, dass sie ihre Vorläufer, die März-Jugend⁶¹⁵ nicht vergessen möge. [...] Genossen, ich möchte, dass wir auch eine 1956er Jugend bekommen, dass dieser Nation in der Eroberung der Zukunft zur Hilfe kommen kann.⁶¹⁶

Eine kritischere Stellungnahme kann man sich kaum vorstellen. Diese Pressediskussion – die Rede von Déry inbegriffen – wird in der Literatur als ein Brennpunkt der

⁶¹³ Vgl. Háý, Gyula. „Az emberi méltóság diadala.“ *Irodalmi Újság* (19. Mai 1956) S.4. Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban.* S.57f.

⁶¹⁴ Vgl. Hegedűs, András B. „Bevezető sorok a Petöfi Kör-beli vita két felszólalásához.“ Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban.* S.85f.

⁶¹⁵ Anm.: so nannte man die jungen Intellektuellen des 1948-49er Freiheitskampfes

⁶¹⁶ „Déry Tibor elszólalása a Petöfi Kör 1956. Június 27-i sajtóvitáján“ Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban.* S.88ff.

vorrevolutionären Zeit dargestellt, die durch die letzte Aussage von der der Schriftsteller eine direkte Brücke zu den Oktobertagen schlägt.

Das leninistische Prinzip, formuliert von Háý, wurde zur Realität. Die Zeitung des Schriftstellerbundes *Irodalmi Újság* (Deutsch: *Literarische Zeitung*) berichtete (nach dem XX. Parteikongress) von der nie dagewesenen Zahl von Leserbriefen, die in die Redaktion eingetroffen waren. Die Zeitung hebt auch hervor, dass die Quantität der Arbeiter- und Bauernbriefe verblüffend gewesen sei.⁶¹⁷ Einen Arbeitbrief veröffentlichte die Zeitschrift:

Vieles haben sie ausgesprochen, vieles haben sie in der Zeit des Schweigens niedergeschrieben, worüber wir Arbeiter nur nachgedacht, nur unter einander gesprochen haben. [...] Dies wünschen wir uns am meisten, die Wahrheit. Demokratie, Recht, Meinungsäußerung, ein besseres Leben: und darüber haben die Schriftsteller geschrieben.⁶¹⁸

Demnach ist es den Schriftstellern gelungen, Kontakt mit der Gesellschaft aufzunehmen und ihren Forderung eine Stimme zu verleihen – dieser indirekte Weg der politischen Meinungsäußerung wird durch die Revolution später aufgebrochen, als das ungarische Volk für die eigene Freiheit gerade stand. Es erfordert keine komplizierte Erklärungen, sondern dass *die Gesellschaft sich nach Wahrheit und nach dem demokratischen Sozialismus sehne, indem sie eine emanzipierte Rolle bei der politischen Gestaltung des eigenen Lebens spielt.*

Sobald die Revolution am 23. Oktober 1956 ausgebrochen ist, waren die Schriftsteller sich ihrer Stellung bewusst und wandten sich erneut an die Öffentlichkeit. László Németh beispielsweise eilte nach Budapest, um zu verhindern, dass der Aufstand in einer antisozialistischen Revolte endet und erlangte die Möglichkeit Einfluss auf die Gesellschaft auszuüben. Obwohl er Angst hatte, dass der Sozialismus in zur Gänze aus Ungarn verbannt werden könnte, sah er die Volksbewegung von 1956 als ein „moralisches Aufsteigen der Nation“.⁶¹⁹

⁶¹⁷ Vgl. „A Központi Vezetőség határozata után.“ *Irodalmi Újság* (7. Juli 1956) Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban.* S.114

⁶¹⁸ Képes, Géza. „Két év munkájáról.“ *Irodalmi Újság* (22. September 1956) S.2-3. Ebda. S.151f.

⁶¹⁹ Vgl. Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975.* S.470ff.

Gyula Illyés übernahm auch mit dem Verfassen von Artikeln, eine soziale Rolle im Aufstand. Doch nach dem Niederschmettern der Revolution, veränderte sich seine revolutionäre Gedankenwelt qualitativ. Er – wie viele seiner „Kollegen“ – hat es auch erkannt, dass man eine Revolution nur mit und nicht gegen das Volk führen kann.⁶²⁰ (Seinen politischen Ambitionen kann man es vielleicht verdanken, dass sein Name als Minister für Volksbildung diskutiert wurde.⁶²¹)

Tibor Dérys widersprüchliche Person verlor nach der Wende 1989 anscheinend alle positiven Attribute, da man in ihm den Lakai des kommunistischen Regimes sah⁶²² und seine Verdienste in Zusammenhang mit 1956 vergaß. Doch sein Protest gegen das stalinistische Unterdrückungssystem könnte auch mit eigenen (Privat-)Beschwerden in Zusammenhang gebracht werden – diesen Aspekt hebt Dr. Élthes nicht nur für die Person Dérys hervor, sondern auch für eine Gruppe von Literaten, die aber leider nicht bei Namen genannt werden.⁶²³ Déry kann nicht nur wegen seiner Rede und '56er Tätigkeit in die Liste der in diesem Kapitel behandelten Schriftsteller und Dramatiker einbezogen werden, sondern auch wegen seinem Drama, mit dem Titel *Der Speichellecker*⁶²⁴ (uraufgeführt am 29. Mai 1954 im Katona József Theater⁶²⁵).

Im Werk, das extreme Charaktere und Situationen schafft, wendet er sich gegen die falsche Schmeichelei, gegen die kluge Positionierung, den entschlossenen Parasiten der Volksdemokratie und die Fehler, die aus dem Boden des Personenkults wachsen und wuchern, und gegen die alles vereinfachende und verfälschende Vulgarisierung. [...] von der Erkenntnis der Fehler gelangt der Schriftsteller später zu der pessimistischen (den volksdemokratischen Fortschritt betreffenden) und nur die Irrtümer erkennenden Sichtweise, woraus seine politischen Irrtümer direkt folgen.⁶²⁶

⁶²⁰ Vgl. Izsák, József. *Illyés Gyula*. S.21f.

⁶²¹ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.346

⁶²² Vgl. Botka, Ferenc. „Bevezetés helyett. Utóélet – változó világban.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5-6.). S.11

⁶²³ Vgl. Bessenyei-Élthes, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*.

⁶²⁴ Anm.: im Ungarischen *Talpsimogató*. Der deutsche Titel ist dem hier verwendeten Werk von Ferenc Vogl entnommen.

⁶²⁵ Vgl. Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Független: a budapesti színházak műsora 1945-1949. I. Band*. S.41

⁶²⁶ Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.213

So wird auf das „Lustspiel“ von Déry in der dramatischen Fachliteratur Mitte der 1960er Jahre positiv reflektiert, doch die „politischen Irrtümer“ scheint die Partei (und die Kunst) dem Schriftsteller auch dann nicht vergessen zu haben. Das ambivalente am 1956er Verhalten von Déry und an dessen (wissenschaftlichen) Interpretation ist, dass er deswegen aus der MDP verwiesen und inhaftiert wurde, aber die Teilnehmer der Déry-Konferenz (5-6. Dezember 2002) vor einer Heroisierung seiner Figur warnten. (Nach jenen Aussagen sollte man auch mit der Abstempelung seines späteren Schaffens und seiner Meinungsäußerungen vorsichtig umgehen.)⁶²⁷

Die Aussagen der Schriftsteller und Dramatiker radikalisierten sich in den Tagen der Revolution und zeigten viel mehr Mut als vorher. Gyula Háý sprach beispielsweise offen über einen falschen Weg, den das Land auf der Suche nach dem Sozialismus beschritten hat.⁶²⁸ Németh veröffentlichte einen Artikel mit dem Titel *Emelkedő Nemzet* (Deutsch: *Aufsteigende Nation*), in dem er schrieb: *„Doch dass die Nation in ihrer Qual und in der Demütigung zusammenschmilz, dass die Studenten, Arbeiter, Soldaten ohne jede vorläufige Organisation, mit gemeinsamer Entschlossenheit sich so organisieren, der wundervolle Anblick eines führerlosen Aufstandes, übertraf nicht meine Hoffnung, aber meine Vorstellungskraft.“*⁶²⁹ In einem anderen Artikel befasst sich Németh konkret mit dem Aspekt des Politischen und einer möglichen (agonistischen) Demokratie, indem das Ziel des Sozialismus beibehalten bleibt: *„Bei unseren Maßnahmen müssen wir von der jetzigen Lage ausgehen [...] unser Sozialismus [...] hat sich der ungarischen Natur, der wirtschaftlichen Lage anzupassen. [...] jede Partei: soll eine gemeinsame Erklärung vorlegen, mit dem sie ihren Glauben zu einigen großen Prinzipien des Sozialismus [...] bekennen.“*⁶³⁰ Németh lobte auch die Entschlossenheit und das Selbstbewusstsein der Gesellschaft, mit dem es sein passives Erleiden von Unterdrückung hinter sich ließ und

⁶²⁷ Vgl. „Kerekasztal-beszélgetés. Pomogáts Béla Déry és 1956 című előadását követően 2002. december 5.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai* (2002. december 5-6.). Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 173-190. Hier S.186

⁶²⁸ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.364

⁶²⁹ László Németh zitiert nach Szalay Ebda. S.540

⁶³⁰ Németh, László. „Pártok és egység.” *Új Magyarország* (1. November 1956) nach Ebda. S.593f.

aktiv politisches Handeln ausübte, und somit auch die Beziehung von Nation und Schriftsteller radikal änderte.⁶³¹

Tibor Déry artikuliert seine Gewissenbisse in einem offenen Brief an die Bevölkerung, indem er sich verantwortlich fühlt, für die Einleitung der revolutionären Ereignisse: *„Nach jedem hallenden Schuss jagt mich das Gefühl in den Wahnsinn, dass ich abgedrückt habe. [...] Ich bin glücklich und stolz, dass ich zusammen mit meinen Schriftstellerkollegen, wegen unserer Berufung, die ersten sind, die das Wort der Nation zuerst hören und es niederschreiben können.“*⁶³²

Die Schriftsteller sind auch diejenigen, die die internationale Gesamtheit der Literaten erreichen wollen und eine Solidarisierungswelle für den „Freiheitskampf“ einleiten.⁶³³

Für Gyula Illyés bestand der Grund des Ausbruchs der Revolution im ungenügend funktionierenden Nationsbewusstsein, oder eher im sehr wohl passenden Nationsbewusstsein, das aber gekränkt und verbogen wurde. An dessen Reibungspunkten entzündete sich der soziale Konflikt, der in den Aufstand mündete. Der tragische Ausklang dieser fast mythischen Phase der ungarischen Geschichte des XX. Jahrhunderts endete für Illyés auch in einer tiefen Depression – die wahrscheinlich für viele (gleichgesinnte) Schriftstellerkollegen ähnlich ausfiel. Aus seinen Tagebuchauszügen fehlen sogar die schicksalschweren Jahre 1956 und 1957 vollkommen. Illyés' Biograph argumentiert, damit dass die Herausgeberin (die Frau von Illyés) es 1987 nicht wagte, diese zu veröffentlichen. Für ihn begann in seinem künstlerisch-dichterischen Schaffen eine Phase des endlosen Schmerzes und eine Abkoppelung von der Welt.⁶³⁴

⁶³¹ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.716f.

⁶³² Tibor Déry zitiert nach Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.544

⁶³³ Vgl. Ebda. S.502

⁶³⁴ Vgl. Izsák, József. *Illyés Gyula.* S.310ff.

XIV. Revolution des Theaters (23. Oktober – 4. November 1956)

Nach Ferenc Vogls Worten erhielten die ungarischen Theater in den Tagen der Revolution wieder „völlige Meinungs- und Handlungsfreiheit. Als erste Schritte in Richtung einer umfangreichen Theaterreform wurden die (der Partei treuen) Theaterdirektoren von ihren Posten entfernt. Die Theater sollten von der tagespolitischen Aktualität und Abhängigkeit befreit sein, man wollte diese Freiheit auch auf individueller Ebene verwirklichen. Doch die Verstaatlichung der Bühnen hatte man nie vor aufzuheben. Von der Partei und der kommunistischen Theaterpolitik oft kritisiert, übernahm bei der Reformierung des Theaterwesens, der Bund die Führungsrolle – so wie sie auch ihre Zeitschriften für einen demokratischen Diskurs bereitstellte. Revolutionskomitees bildeten sich auch in den jeweiligen Budapester – später auch in den ländlichen – Theatern, die Kontakt mit der Imre Nagy-Regierung aufnahmen und sich auf die Wiedereröffnung vorbereiteten. Die revolutionären Ereignisse zogen keine ideologische Gleichförmigkeit im Theaterpersonal nach sich.⁶³⁵ Am 1. November 1956 erklangen folgende Töne im *Szabad Kossuth Rádió*:

Unser ganzes Theaterleben muss sich erneuern. [...] Wir dürfen es nicht dulden, dass es sich – wie in den vorigen Jahren – wieder abspielt, dass halbtalentierte Karrieristen mit politischen Verdiensten sich im Kunstleben durchsetzen wollten und konnten. [...] in unserem neuen ungarischen Theaterleben hat niemand das Recht auf mehr, nur durch seinen/ihren Talent! Dies ist nicht nur die Grundlage für unser Theaterleben, sondern auch die für die Entfaltung, die Ehrlichkeit und der Humanität des gesamten ungarischen Lebens.⁶³⁶

⁶³⁵ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.76ff.

⁶³⁶ Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9*. Századvég Füzetek 3. Budapest: A Századvég/Nyilvánosság Klub, 1989. S.349

XIV.1. Revolutionäre Tätigkeit innerhalb theatraler „Räumlichkeiten“

Dieses Kapitel versucht im Detail zu untersuchen, was in den Budapester Theatern vom 23. Oktober bis 4. November – konkret historisch (Fakten), aber auf die Ebene des Politischen projiziert, auch analytisch (Theorien und Gedanken) – geschehen ist. Die Rekonstruktion der Ereignisse wird durch die dünne Quellenlage und die teilweise widersprüchlichen, komplexen Informationen erschwert. Schriftliche Nachweise aus der Zeit der Revolution gibt es – nach meinem Wissen – kaum, bzw. habe ich in meiner einjährigen Recherche keine gefunden. (Wahrscheinlich wäre eine wirklich gründliche Forschungsarbeit im Ungarischen Nationalarchiv notwendig, um diese Frage mit hundertprozentiger Sicherheit falsifizieren oder verifizieren zu können.) Gearbeitet wurde mit den Inhalten von Radiosendungen, Zeitungsartikeln, persönlichen Erinnerungen, Interviews und staatlichen Verhörprotokollen. Die wertvollsten Informationen und Quellen stammen von einer Multimediadisc zu der Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban* (Deutsch: *SchauspielerInnen Gesichter/Kämpfe. Die Rolle der SchauspielerInnen, Theater in der 1956er Revolution*). Eigentlich besteht auch die Besonderheit der Diplomarbeit in diesem Kapitel, da eine Analyse der revolutionären Tätigkeit innerhalb der Budapester Theater (hauptsächlich dem Nationaltheater) – meines Wissens – noch nicht geschehen ist.

Die ersten theatertheoretischen und –praktischen Ensemblesitzungen fanden vom 30. Oktober bis 4. November 1956 statt. Zwischen dem 23. und 30. Oktober gab es keine ähnlichen Aktivitäten, da die Straßenkämpfe noch nicht nachgelassen haben.⁶³⁷ Was aber noch mit Sicherheit behauptet werden kann ist, dass es am 23. Oktober eine Leseprobe im Nationaltheater gab⁶³⁸ und am Abend eine Vorstellung von László Némeths *Galilei* – doch dazu später.

Dem Kossuth Radio konnte man am 29. Oktober entnehmen, dass die Leitung des Nationaltheaters all seine Künstler, technische und administrative Mitarbeiter für den 30.

⁶³⁷ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.77.

⁶³⁸ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Örizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. S.32

Oktober um 11 Uhr (am Vormittag) ins Theater einberuft.⁶³⁹ Dies war (wahrscheinlich) der Zeitpunkt der ersten offiziellen Ensemblesitzung.

(Ebenfalls im Rundfunk (an demselben Tag) wurde auch eine – für uns interessante – Zusatzinformation kundgetan, nämlich dass das *Vorläufige Nationalkomitee*⁶⁴⁰ mit einundzwanzig Mitgliedern ins Leben gerufen wurde. Eines dieser Mitglieder war ein Schauspieler des Nationaltheaters, namentlich Sándor Tompa.⁶⁴¹)

Am 30. Oktober veröffentlichte man das erste offizielle Manifest des *Revolutionskomitees vom Ungarischen Theater- und Filmbund*⁶⁴² (die Stimme von Ferenc Bessenyei verkündete die Nachricht durch den Rundfunk). Bessenyei berichtete von der Besprechung der Budapester Theatergesandten (an demselben Tag, Nachmittag) im Gebäude des Theater- und Filmbundes. Das Präsidium des Bundes hatte abgedankt, und das neue Revolutionskomitee wurde zusammengestellt. Er sprach sich im Namen des gesamten Theaterwesens für den Anschluss an die Revolution der Studenten, der Intellektuellen und der Arbeiter aus. Die Theater sollen sich demnach mit ihrem Verhalten mit den Aufständischen solidarisieren: der Theaterstreik nahm seinen Anfang, solange sowjetische militärische Einheiten noch auf ungarischem Boden sind soll sie andauern. Die Theaterleute schlossen sich den Forderungen der Gesellschaft über die Unabhängigkeit, der Emanzipation und über freie und geheime Wahlen, an. (Sie erklärten auch ihre Abneigung vor der brutalen Verfahrensweise und der Existenz des ÁVH.) Das Revolutionskomitee des Bundes wendete sich mit dem Aufruf an alle Theater des Landes, dass sie sich der Stellungnahme der neuen Organisation anschließen und die Theater ihre eigenen Revolutionskomitees gründen sollen. Unter den (am Manifest) beteiligten Künstlern erwähnte man u.a. den Namen von Ferenc Bessenyei, Imre Sinkovits und Iván Darvas⁶⁴³ – mit ihnen werden wir uns im revolutionären Zusammenhang noch eingehender beschäftigen.

Auch andere Medien – z.B. in der Zeitschrift *Igazság* (Deutsch: *Wahrheit*) vom 30. Oktober – befassten sich mit dem Thema des Schauspielerstreiks. Nach einem Artikel

⁶³⁹ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.172

⁶⁴⁰ Anm.: im Ungarischen *Ideiglenes Nemzeti Bizottság*

⁶⁴¹ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.235

⁶⁴² Anm.: im Ungarischen *Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottsága*

⁶⁴³ Vgl. Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.* S.237

stellte auch Iván Darvas die Beschlüsse des Revolutionskomitees vom Madách Theater (im Kreise des Bundes) vor und Éva Szörényi verbat (auch im Namen ihrer Kollegen) die Nutzung von Radiotonmaterial, das mit ihrer Stimme aufgenommen wurde.⁶⁴⁴ Dem Aufruf schloss sich auch die jüngste Generation der SchauspielerInnen an, die revolutionäre Jugend der Schauspielschule.⁶⁴⁵

Am 31. berichtete die Zeitung *Magyar Nemzet* (Deutsch: *Ungarische Nation*) von der Gründung eines Theaterrates aus dem technischen und allgemeinen Personal, die sich vom 23. Oktober bis zu jenem Tag im Gebäude des Nationaltheaters befanden und die Institution verteidigten⁶⁴⁶ (wie auch auf den meisten zeitgenössischen Fotos sichtbar, war auch das Nationaltheater sehr nahe zu den kämpferischen Auseinandersetzungen und erlitt einigen Schaden).

Am 1. November meldete sich das Revolutionskomitee des Bundes im Rundfunk wieder und berichtete darüber, dass innerhalb von 36 Stunden alle Revolutionskomitees im gesamten Land gegründet wurden.⁶⁴⁷ „Unsere ungarische Theatergesellschaft erwartet es in den Tagen der nationalen Revolution zurecht, dass jene führende Persönlichkeiten, deren Kunst wir auch in Zukunft beanspruchen, wegen ihrer Last an politischen Sünden nicht in leitenden Positionen gern gesehen werden, von sich selber hätten erkennen sollen, was sie zu tun haben.“⁶⁴⁸ Damit wird auch diesen Theater(fach)leuten eine ehrliche Selbstkritik abgesprochen, und die „Reinigung“ des Theaterpersonals vorgeschlagen. In eben diesem Statement wurden die Konturen einer Theaterreform niedergelegt (siehe dazu die Gedanken die im Kapitel XIV. zitiert sind).

Am 2. November wird ein erneutes Manifest des *Revolutionskomitees der Ungarischen SchauspielerInnen* per Radio kommuniziert, in welchem die Zuhörschaft erfahren konnte, dass der Theaterstreik noch immer hält und die SchauspielerInnen die Rundfunkvorstellungen fortwährend abgesagt haben. Die Reinigung (von Theaterleuten, die das des ungarischen Volkes Vertrauen verloren haben) im Theaterpersonal wurde

⁶⁴⁴ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.318f.

⁶⁴⁵ Vgl. „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának felhívása.“ *Egyetemi Ifjúság*. (31. Oktober 1956). o.S.

⁶⁴⁶ Vgl. „Megalakult a Színművészek Forradalmi Bizottsága.“ *Magyar Nemzet*. (31. Oktober 1956). o.S.

⁶⁴⁷ Vgl. Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9*. S.348f.

⁶⁴⁸ Ebda. S.349

demnach auch abgeschlossen. Danach folgte eine Durchsage des *Vorläufigen Revolutionsrates des Nationaltheaters*, dass alle technische Arbeiter und Arbeiter des Zuschauerraums, sowie die jungen SchauspielerInnen gebeten werden, an den Wiederherstellungsarbeiten am nächsten Tag (3. November) um 9 Uhr (Morgen), teilzunehmen. Diese Nachricht beinhaltete auch eine Ankündigung für eine Ensemblesitzung (für alle MitarbeiterInnen des Theaters) am 5. November,⁶⁴⁹ die aus historisch bekannten Gründen nicht mehr stattfinden konnte.

Im Nationaltheater hat Tamás Major den Intendantenposten verlassen, und das Theater hat die künstlerische Leitung einem Komitee überlassen, das aus drei Mitgliedern bestand: Ferenc Bessenyei, József Juhász und Éva Szörényi.⁶⁵⁰ Die Frage um die beiden Regisseure Endre Gellért und Endre Marton blieb ungeklärt, da die eine Quelle deren Absage, ohne ihr Wissen besagt⁶⁵¹, die andere aber deren weitere Tätigkeiten in demselben Arbeitsfeld beteuert (da die eventuelle Umstrukturierung die Aufgaben des neuen Intendanten sein wird)⁶⁵². Die ehemalige Parteisekretärin des Theaters (Gabi Pongrácz) übergab dem Ensemble neben den Schlüsseln, auch die Kadermaterialien. Als einen eindeutig demonstrativen Akt kann man die Bestätigung des Direktors vom József Attila Theater (Imre Fodor) in seinem Posten, ansehen⁶⁵³ – seine Arbeit mit einer Mehrzahl von Aufführungen der Dramen der Veränderung hat das Ensemble überzeugt.

Nach dem die Fragen um die Personalumstrukturierung weitgehend geklärt waren, wollte man internen Streitigkeiten aus dem Weg gehen, und die Proben so bald wie möglich beginnen.⁶⁵⁴

Auch im Operettentheater war das (hauseigene) Revolutionskomitee am Werk. Hier wurde auch die kommunistisch stark geprägte Intendantin (Margit Gáspár) ausgeschlossen, mit ihr einige Regisseure und führende Persönlichkeiten. Somit verschwanden aus dieser Institution auch alle Kaderblätter. Das Operettentheater hatte,

⁶⁴⁹ Vgl. Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.* S.393ff.

⁶⁵⁰ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.502

⁶⁵¹ Vgl. „Tisztítótűz a művészvilágban.” *Kisújság.* (2. November 1956). o.S.

⁶⁵² Vgl. Barabás, Tamás. „Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban?” *Igazság.* (2. November 1956). o.S.

⁶⁵³ Ebda. o.S.

⁶⁵⁴ Vgl. gera. „Megkezdik a munkát a színészek is!” *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja.* (3. November 1956). o.S.

vor mit seiner Monopolstellung ein Ende zu machen, sich mehr an die alte Tradition zu halten. Es bereitete sich schon mit konkreten, neuen Stücken auf die Wiedereröffnung vor.⁶⁵⁵

(Die hier bereits oft erwähnten Bühnen sollen nun kurz skizziert werden. Das Madách Theater – dessen Mitglied auch Iván Darvas war – gehörte zu den rein kommunistischen Bühnen Budapests. Sein Direktor, István Horvai beispielsweise, erhielt seine ideologische und fachliche Ausbildung in der Sowjetunion.⁶⁵⁶ Doch trotz dieser Fakten, erreichte ihn die Revolutionswelle. Aus seiner Stellung heraus, war das Nationaltheater das „Zentrum der stalinistischen Unterdrückung [...] [und deshalb] wirkte sich der Aufstand hier besonders explosiv aus“⁶⁵⁷. Und zum Schluss kann man noch das József Attila Theater erwähnen, dem eine große Rolle „bei der geistigen Vorbereitung des Aufstandes“⁶⁵⁸ zugesprochen wurde.)

Im Folgendem soll eine nähere Auseinandersetzung mit den Ereignissen vom 30. Oktober folgen, und im Rahmen einer (theater-)historischen Analyse sollen Verhörmaterialien vom Prozess gegen Iván Darvas (miteinander) verglichen und untersucht werden.

Die Rekonstruktion: Am 30. Oktober 1956 wurde im Nationaltheater die Abstimmung über die Mitglieder des Vorläufigen Nationalkomitees der Schauspieler abgehalten. Die gesamte Mitgliedschaft des Madách Theaters, der Oper, des Theaters der Volksarmee und des Nationaltheaters war anwesend und die Schauspieler Imre Sinkovits, Sándor Hindy und Ferenc Bessenyei wurden zu den Mitgliedern gewählt. Am Nachmittag desselben Tages wurde von den Gesandten der Budapester Bühnen das Revolutionskomitee des Ungarischen Theater- und Filmbundes gegründet. Die Anwesenden stimmten ab und Ferenc Bessenyei zählte ab dem Moment auch zu den Mitgliedern dieser Organisation.⁶⁵⁹

Den Verhördokumenten lässt sich entnehmen, dass am 30. Oktober zwischen 10-11 Uhr, sich die Mitglieder des *Künstlerischen Rates des Madách Theaters* in der Wohnung

⁶⁵⁵ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás*. S.682f.

⁶⁵⁶ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.33f.

⁶⁵⁷ Ebda. S.77

⁶⁵⁸ Ebda. S.79

⁶⁵⁹ Vgl. Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

des Direktors István Horvai trafen. Iván Darvas nahm an dieser Besprechung Teil, danach ging er zur Ensemblesitzung des Nationaltheaters (als er ankam lief die Sitzung bereits), hier hielt er sich von halb 12 Uhr bis halb 1 Uhr auf. Zusammen mit den Anwesenden ging er in den Klub des Theater- und Filmbundes, er hörte sich die Versammlung an, die ebenfalls ein bis anderthalb Stunden gedauert hat. Mit Ferenc Bessenyei begab er sich ins Studio im Parlament.⁶⁶⁰

Die Schauspieler, die in der Wohnung von Horvai anwesend waren, benennt Darvas ebenfalls: Zoltán Greguss, Tivadar Urai, István Bozóki, Miklós Gábor und Éva Ruttkai. Sie wollten die Frage um die Stellung des Madách Theaters in Hinblick auf die politischen Forderungen, klären. Sie schlossen sich einstimmig den Forderungen an, die auch verschriftlicht wurden. Für den nächsten Tag (31. Oktober) beschloss man eine Ensemblesitzung vorzunehmen, wo das Revolutionskomitee gewählt und möglicherweise auch über die Zukunft des Theaters gesprochen werden sollte. Darvas erklärte sich bereit die Erklärung ins Nationaltheater zu bringen, Ruttkai übernahm die Aufgabe sie in ihrem Theater – im Theater der Volksarmee – vorzustellen.⁶⁶¹

(Später kommen wir noch darauf zurück, warum gegen Iván Darvas ermittelt wurde, doch vorher möchte ich festlegen, dass mit dem Verhör seine Schuld zu beweisen war. Deshalb war es für die Partei sehr wichtig, wer nun die Erklärung in Horvais Wohnung niedergeschrieben hat. Miklós Gábor behauptet, dass er selber mit der Verschriftlichung begonnen hat, doch mehr als die Hälfte Darvas übernommen habe.⁶⁶² Éva Ruttkai (damals Ehefrau von Miklós Gábor) erinnerte sich so an die Ereignisse, dass die Erklärung gemeinsam verfasst wurde, aber sich drei an der Niederschrift beteiligten: Darvas, István Bozóki und Gábor.⁶⁶³)

Im Nationaltheater befanden sich zum Zeitpunkt als Darvas eingetroffen ist ca. 120-150 Menschen. Die Ensemblesitzung wurde im Vorraum des Auditoriums gehalten. Erkannt habe der Schauspieler u.a. Tamás Major, Éva Szörényi, Ferenc Bessenyei, Gellért Raksányi und Gyula Illyés. Als Darvas angekommen ist sprach man über die

⁶⁶⁰ Vgl. „Jegyzőkönyv Darvas Szilárd /Iván/ kihallgatásáról, Budapest, 12. Juni 1957.” Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁶¹ Vgl. Ebda.

⁶⁶² Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklós, 14. Juni 1957.” Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁶³ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklósné (Ruttkai Éva), 14. Juni 1957.” Ebda.

Lebensmittelverteilung, nach ihm ergriff Darvas das Wort und las die Erklärung vor, als er zum Schluss kam wurde er hochgerufen und applaudiert. Danach wurde auch das Revolutionskomitee des Nationaltheaters gewählt, dessen Mitglieder sich im Büro des Intendanten versammelten um die von Darvas vorgelesene Erklärung abzutippen. Hier erfuhr er, dass in einer Stunde die Versammlung im Bund stattfindet.⁶⁶⁴

Darvas erinnert sich an eine enorme Zahl von Teilnehmenden (26300 Personen; welches aber ein Tippfehler und ein Missverständnis sein konnte). Niemand zeigte sich gewillt die Sitzung anzufangen, doch die Leute aus dem Nationaltheater überredeten Darvas zu beginnen. Die Erklärung wurde in der vorgelesenen Variante angenommen. Als Antwort auf die Initiative von Darvas wurde die bisherige Leitung des Bundes abgelöst und er machte den Vorschlag, dass ein vorläufiges Revolutionskomitee (je zwei Gesandte von den Budapester Bühnen) ins Leben gerufen werden solle, um die (zukünftigen) Forderungen, Manifeste und Erklärungen zu legitimieren. Nachdem das Revolutionskomitee gewählt wurde, tippte man die Erklärung ab, die von den Anwesenden unterzeichnet wurde. Danach ging Darvas zusammen mit Bessenyei ins Parlament, um sie im Rundfunk vorzulesen.⁶⁶⁵

Die Aussagen von Darvas lassen sich leicht durch Zeugenverhörprotokollen ergänzen bzw. korrigieren. Demnach behauptet beispielsweise Gellért Raksányi, dass auf der Ensemblesitzung vom Nationaltheater zuerst Tamás Major, dann János Tamás (Aufsicht) und Iván Darvas sich zu Wort gemeldet haben.⁶⁶⁶ Bessenyei erinnert sich so, dass beim Eintreffen von Darvas die Stimmen für ein Revolutionskomitee gewählt wurden.⁶⁶⁷ Darvas erwähnt es auch in seinem Geständnis, dass sich in der Ensemblesitzung des Nationaltheaters einige Teilnehmenden gegen die kommunistisch gesinnten Kollegen auflehnten (wie z.B. gegen Major, Ladányi, Horvai, Gábor), diese Geschichte bekräftigt auch Gábor, der sie nacherzählt bekommen hat.⁶⁶⁸ Die unglaubliche Anzahl der

⁶⁶⁴ Vgl. „Jegyzőkönyv Darvas Szilárd /Iván/ kihallgatásáról, Budapest, 12. Juni 1957.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*.

⁶⁶⁵ Vgl. Ebda.

⁶⁶⁶ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Raksányi Gellért, 25. Juni 1957.“ Ebda.

⁶⁶⁷ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Bessenyei Ferenc, 20. Juni 1957.“ Ebda.

⁶⁶⁸ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklós, 14. Juni 1957.“ Ebda.

Menschen, die sich im Bund befanden, korrigierte Raksányi mit ungefähr 200⁶⁶⁹, Bessenyei mit 100 Personen⁶⁷⁰.

Am 1. November benachrichtigte man Darvas, dass er - in seiner Abwesenheit – in das *Revolutionskomitee des Madách Theaters* gewählt wurde. Aus seinen eigenen Rückblenden wissen wir, dass noch eine Sitzung – an demselben Tag, gegen Mittag – im Gebäude des Bundes stattfand, weil Darvas daran teilgenommen hat. Ebenfalls mit Sicherheit kann man noch eine weitere Besprechung im Rahmen des Revolutionskomitees vom Madách Theater vorweisen: am 2. November, ebenfalls gegen Mittag, im Intendantenzimmer und mit Teilnahme vom (später) verurteilten Schauspieler, Darvas.⁶⁷¹

Wertvolle Informationen zu der internen Tätigkeit der budapester Theater in den Tagen der Revolution liefert ein Interview mit Imre Sinkovits – auf das ich durch Zufall gestoßen bin. Der Schauspieler geht hier kurz auf die theoretischen und praktischen Momente der Reformvorbereitung ein. Man befasste sich mit dem Gedanken, dass – nach polnischem Muster – der fachspezifische Bund sich mit der Interessenvertretung bzw. – Sicherung verbinden soll. Eine der grundlegenden Aufgaben war auch die Lebensmittelversorgung in den Oktobertagen zu verbessern, und sich um die Schauspieleraltersheime und älteren Ensemblemitglieder zu kümmern. Im Nationaltheater rief man neben dem Direktorat, auch ein Schriftstellerkolleg ins Leben, mit Mitgliedern wie Gyula Illyés, László Németh, Dezső Keresztury, Áron Tamási, Endre Illés, Miklós Hubai und Ferenc Karinthy. Sinkovits erzählte auch weiter von der Tätigkeit des Theaterwesens: dass in den zwölf Tagen (es ist problematisch von zwölf Tagen der Vorbereitung zu sprechen, wenn die systematische und „offizielle“ Theaterarbeit im Rahmen der Revolutionkomitees erst ab dem 30. Oktober beginnen konnte) man auch mit der neuen Spielplangestaltung angefangen hat. Das erste Schauspiel mit dem man die neue Theaterära eröffnen wollte, war ein metaphorisches Märchenspiel von Áron Tamási (*Ördögölő Józsiás*⁶⁷²). Doch diese Premiere kam nie zustande.⁶⁷³

⁶⁶⁹ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Raksányi Gellért, 25. Juni 1957.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban..*

⁶⁷⁰ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Bessenyei Ferenc, 20. Juni 1957.“ Ebda.

⁶⁷¹ Vgl. „Jegyzőkönyv Darvas Szilárd /Iván/ kihallgatásáról, Budapest, 12. Juni 1957.“ Ebda.

⁶⁷² Anm.: im Deutschen *Józsiás, der Teufelmörder*

Den Schauspielerstreik auch nach dem 4. November fortzusetzen hielt nur noch sieben weitere Tage⁶⁷⁴ und dann brachen alle Reformbestrebungen in sich zusammen.

Das Problem der Rekonstruktion hängt nicht nur mit Schwierigkeiten einer traditionellen Historiographie zusammen, sondern auch mit der brüchigen Erinnerung und der unzureichenden Quellenlage. Um wirklich einen Blick hinter die Kulissen der Theaterarbeit zu werfen, müsste man Material über die Konzepte, die in den Ensemblesitzungen und den Besprechungen des Revolutionskomitees vom Bund entwickelt wurden. Die Existenz von solchen Quellen lässt sich vermuten, da wenn man den Prozess der „Darvas-Erklärung“ (vom Gedanken bis in die Öffentlichkeit) so detailliert nachverfolgen kann, muss es auch andere Protokolle geben, die wagemutigere Aussagen und Schlussfolgerungen möglich machen.

Die Wucht einer Revolution machte sich an der Arbeitsweise und den ersten Maßnahmen der budapester Theater deutlich sichtbar. Hier wurde nicht explizit auf die Aufrechterhaltung der sozialistischen Grundlage eingegangen und diese als Prinzip betont, der Reiz am Neuen war viel intensiver. Dies zeigen auch die antikommunistischen Säuberungen im Theaterpersonal und das Beharren auf einer radikalen Theaterreform. Eine antagonistische Ebene schien am Werk zu sein, die doch künstlerische Werte für wichtiger erachtete, als einstige politische Fehler oder Sünden. Das demokratische der Bewegung bestand im Aufbau einer neuen Theatertheorie und –Praxis, die von unten eingeleitet wurde und die nach ihrer Legitimation verlangte. Die Kritik am totalitären (Theater-)System der Vergangenheit versuchte man im Theaterbereich bald in den Hintergrund zu drängen und sich der schöpferischen Arbeit zuzuwenden.

An der Arbeitsstruktur der theatralischen Revolutionskomitees der Theater kann man das Demokratische und Politische festmachen, doch was geschehen wäre, wenn man die Reformen hätte verwirklichen können – wäre man in den Zustand des *l'art pour l'art* verfallen oder wäre ein sozialkritisches, doch ästhetisch wertvolles Theater entstanden – bleibt für uns versiegelt.

⁶⁷³ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. S.33

⁶⁷⁴ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.84.

XIV.2. Revolutionäre Ereignisse von „unten“ gelenkt: Versuch einer Rekonstruktion

In diesem Kapitel wenden wir uns den revolutionären Ereignissen außerhalb des Theaters zu – als Ergänzung zu den vorangegangenen Ausführungen. Die konkrete Verwicklung von Schauspielern in die Geschehnisse spielt hier eine herausragende Rolle.

Imre Sinkovits war Teil der Massenbewegung des 23. Oktobers. Er schloss sich dem marschierenden Volk an, und ein Freund – Péter Kuczka – bat ihn ein Gedicht vorzutragen. Zuvor ging er noch nach Hause, sich umzuziehen. Er deklamierte Gedichte von Batsányi und Ady (inzwischen nahm er mit Freude zur Kenntnis, dass die Transparente der Schauspielhochschule auch eingetroffen sind), den Höhepunkt bildete aber das *Nationallied*⁶⁷⁵. Die Masse (mit der auch Sinkovits gekommen ist) erreichte den Bemplatz, als Ferenc Bessenyei seine Deklamation (siehe Ausführungen im Kapitel X.2: Vortrag des *Szózat*) beendet hat, und er machte Sinkovits darauf aufmerksam, dass er am Abend noch eine Vorstellung hat (*Galilei*), und deshalb gehen musste. Die Idee kam auf, dass sich Sinkovits mit der Jugend zum Parlament begeben soll. Der Schauspieler konnte auch ins Gebäude „eindringen“, und wurde zu einem Fenster geschubst, um Gedichte vorzutragen. Doch das „Nationallied“ war für die aufständische Masse zu wenig. (Sinkovits war angeblich auch derjenige, der Imre Nagy in seiner Wohnung angerufen hat, dass er ins Parlament kommen solle.⁶⁷⁶)⁶⁷⁷

Sinkovits besitzt auch Erinnerungen vom 25. Oktober, als Studenten sowjetische (Panzer-)Soldaten in eine Konversation verwickelten. Es gibt reichlich Fotografien, die bezeugen, dass Revolutionäre auf sowjetischen Panzern sich fortbewegen, als Symbol von freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Soldaten und der aufständischen Bevölkerung. Die Frage warum sich Sinkovits mit seiner Frau einem solchen Marsch

⁶⁷⁵ Anm.: im Ungarischen *Nemzeti Dal* von Sándor Petőfi; ebenfalls ein Rückschluss zum Freiheitskampf von 1848-49

⁶⁷⁶ Vgl. „Sinkovits Imre.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁷⁷ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. S.32

(bestehend aus Studenten und sowjetischen Panzern) angeschlossen hat, kann aber (anhand der vorliegenden Informationen) nicht eindeutig beantwortet werden.⁶⁷⁸

Wir finden auch Namen von Schauspielern in anderen Zusammenhängen. Aus der revolutionären Universitätsjugend, aus den militärischen Revolutionskomitee und dem Hauptgericht, wurde ein Organ geschaffen, der für die Freilassung der Verurteilten zuständig war. Ein Mitglied dieses Organs war Iván Darvas⁶⁷⁹ (die Gründe dafür werden im nächsten Kapitel behandelt).

Zu den Aufgaben des Revolutionskomitees gehörte auch die Besorgung – wie bereits erwähnt – von Lebensmitteln für die älteren SchauspielerInnen, das Besorgen von Ziegeln, Mörtel und mit gemeinsamer Karft versuchten die Schauspieler und Mitarbeiter des Nationaltheaters die Spuren der Einschüsse verschwinden zu lassen.⁶⁸⁰

Nach dem Rundfunk-Manifest des Revolutionskomitees vom Bund (30. Oktober) wurde die Ausstrahlung von Gedichttonaufnahmen eingestellt.⁶⁸¹ Doch diesem sehr oft artikulierten „Verbot“ widerspricht eine Aussage aus *Egyetemi Ifjúság* vom 31. Oktober (Deutsch: *Universitäre Jugend*), demnach „die Worte der Schriftsteller und Dichter der ganzen ungarischen Heimat von den Lippen der besten Künstler zu hören sind.“⁶⁸²

Ein sehr interessantes Ziel wurde auch in diesen historischen Tagen geäußert, ob es aber zu einer Realisierung kam, ist fraglich, da der Artikel vom 3. November stammt:

Die ungarischen SchauspielerInnen möchten den Beginn der Arbeit auch damit unterstützen, dass in den Fabriken und Unternehmen, wo das Leben sich in Gang setzt, die Künstler mit ihrem Programm, die Arbeiter begrüßen werden. Zur gleichen Zeit *vergessen wir die Verwundeten unseres ruhmreichen Freiheitskampfes auch nicht, denen wir auch mit einer Vorstellung unser Dank ausdrücken möchten.*⁶⁸³

⁶⁷⁸ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. S.33

⁶⁷⁹ Vgl. Vadász, Kornél. „Kiszabadulnak az ártatlanul elítéltek.“ *Igazság*. (1. November 1956). o.S.

⁶⁸⁰ Vgl. „Sinkovits Imre.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁸¹ Vgl. gera. „Megkezdik a munkát a színészek is!” *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja*. o.S.

⁶⁸² Vgl. „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának felhívása.“ *Egyetemi Ifjúság*.

⁶⁸³ Vgl. gera. „Megkezdik a munkát a színészek is!” *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja*. o.S.

Die SchauspielerInnen sollen gesellschaftliches Verantwortungsbewusstsein zeigen, deshalb werden sie auch per Rundfunk aufgerufen, wenn es von ihnen gewünscht wird, in den Krankenhäusern, Kasernen und Fabriken mitzuhelfen. In derselben Sendung (vom 2. November) erreicht die KünstlerInnen auch die Information (fast ohne jeglichen Zusammenhang), mit den Proben der nächsten Stücke zu beginnen.⁶⁸⁴

Ein Teil der SchauspielerInnen war wahrscheinlich auch in die Straßenkämpfe verwickelt - von Darvas wissen wir, wegen seiner Rettungsaktion bescheid – dies bezeugt auch eine Aussage, die ans Manifest vom 1. November angehängt wird, nämlich, dass sich die SchauspielerInnen melden sollen, die bewaffnet am Freiheitskampf teilgenommen haben.⁶⁸⁵

Dieses Konvolut an Informationen, kann kein organisches Ganzes ergeben. Dies war auch nicht Ziel dieses Kapitels. Es wurde versucht noch einige Aussagen, historische Fakten – die oft zu hinterfragen waren – zusammenzuführen, wahrscheinlich auch solche Details, die mit dem Theater als Kunstform, mit theatralischen Ideologien und Theorien, künstlerischen Leistungen wenig zu tun haben.

Dieses Kapitel war ein Versuch die verschiedenen Ebenen theatralischer Wirkungsfelder ausfindig zu machen und vorzustellen. Der Versuch eine Schnittstelle von Sozialem, Politischem und dem Theater zu finden. Doch eine einzige Schnittstelle konnte wegen der Komplexität und Heterogenität der revolutionären Ereignisse kaum ausfindig gemacht werden. Eine Feststellung lässt sich dennoch hervorheben, nämlich, dass die Schauspielkunst, so auch ihre materialisierenden Faktoren (SchauspielerInnen), eine gehobene soziale Stellung und Ruf inne hatten. Die vielschichtigen Aktivitäten der KünstlerInnen beweisen, dass ihre Unterstützung der demokratischen Sache einen hohen Stellenwert im Aufstand von 1956 hatte.

⁶⁸⁴ Vgl. Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9.* S.497

⁶⁸⁵ Vgl. Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* S.401

XIV.3. Schauspielerchicksale beeinträchtigt durch 1956: Bessenyei, Sinkovits, Gombos, Szörényi, Darvas, Gáli

Komplementär zu den Schauspielerchicksalen in den frühen 1950er Jahren (siehe Kapitel X.2.) sollen hier die schicksalschweren Momente der Revolution eingebettet in das Leben der SchauspielerInnen in einem größeren theatergeschichtlichen und politischen Kontext der nachrevolutionären Zeit gezeigt werden.

Vogl behauptet zutreffender Weise, dass die „[...] ungarischen Bühnenangehörigen [...] allein schon aus fachlichen Gründen zu Teilnehmern am Oktoberaufstand“⁶⁸⁶ wurden. Und diese Tatsache bedeutete für viele von ihnen, ein lange zu tragendes Stigma des kommunistischen Systems.

Ferenc Bessenyei blieb trotz seines revolutionären Engagements (Vortragen von Gedichten, aktiver bzw. führender Mitarbeiter von theatralischen Revolutionskomitees, Stimme des Theaterwesens im Rundfunk, usw.) auch nach dem tragischen Ausklang des Aufstandes, Ensemblemitglied des Nationaltheaters.⁶⁸⁷

Imre Sinkovits war ebenfalls Schauspieler des Nationaltheaters, und spielte oft in kommunistischen Propagandastücken mit (wie z.B. Gyula Háys *Die Brücke des Lebens*⁶⁸⁸). Er erfuhr über die Revolution zuerst durch brüchige Informationen, die die Probe von *Die Hexen von Salem*⁶⁸⁹ (Nationaltheater) am Vormittag des 23. Oktobers erreichten. Nachdem die Probe zu Ende war schloss er sich mit anderen Kollegen dem Massenzug an. Nach der Revolution konnte man den Schauspielerstreik kaum einhalten, da die neue kommunistische Regierung mit Restriktionen, Gehaltkürzungen und Rollenverboten reagierte. Sinkovits selber musste mit dem Ministerium für Volksbildung wegen der Klärung seines weiteren Schicksals, seiner Laufbahn und wegen seiner Vergangenheit, Verhandlungen führen. Angeblich wollte man ihn dazu bringen, dass er eine tiefe Reue zeigende Erklärung in *Népszabadság* (Deutsch: *Volksfreiheit*)

⁶⁸⁶ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.70

⁶⁸⁷ Vgl. „Bessenyei Ferenc.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁸⁸ Anm.: im Ungarischen *Az élet hídja*

⁶⁸⁹ Anm.: im Ungarischen *Salem-i boszorkányok*

veröffentlicht. Doch anstatt einzuwilligen, begann er – nach seinen Formulierungen – mit ihnen zu diskutieren.⁶⁹⁰

[...] wegen meinem '56er Benehmen, hat man mein Gehalt auf die Hälfte gesenkt, und ich durfte keine Hauptrollen spielen. Außerhalb des Theaters, nebenbei Rollen zu spielen, durfte ich auch nicht. [...] ich wurde Arbeiter [...] von der Kunststoff und Textil Kleinindustriellen Genossenschaft. [...] Ich hätte diesen schweren Jahren wahrscheinlich entgehen können. Aber ich war nicht gewillt alles zu bereuen.⁶⁹¹

1958 wurde Sinkovits ins József Attila Theater „verwiesen“, damals galt dies als eine harte Bestrafung, da man dieses Theater als Arbeitertheater ansah (so ist es jedenfalls auf der Multimediadisc beschrieben, obwohl alle anderen Quellen auf die wichtige revolutionsvorbereitende Rolle des Theaters hinweisen), und der Schauspieler zu den „Konterrevolutionären“ gehörte. Bis 1963 blieb er an diesem Haus.⁶⁹² Doch diese Periode in seinem Leben sah Sinkovits nicht als „Verbannung“ oder Ausgrenzung an, da ihm die Möglichkeit sich künstlerisch zu entwickeln nicht genommen wurde.⁶⁹³

Die Frau von Imre Sinkovits, Katalin Gombos – ebenfalls Schauspielerin – hat sich in den Tagen der Revolution um die armen Familien gesorgt, für die keine Lebensmittel übrig blieben. Am ersten Jahrestag des Ausbruchs des Aufstandes (23. Oktober 1957) platzierte sie Kerzen und einen Blumenstrauß vor der Rókus Kapelle. Deswegen wurde sie von der Partei gerügt.⁶⁹⁴

Der Name der Schauspielerin Éva Szörényi wird in Zusammenhang mit den Revolutionskomiteen oft genannt. Sie war zwischen 1935 und 1956 Mitglied des Nationaltheaters, doch wegen ihres starken Einsatzes für eine neue Theaterreform musste sie ihre Heimat – zusammen mit vielen Landsleuten – verlassen.⁶⁹⁵

⁶⁹⁰ Vgl. „Sinkovits Imre.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁹¹ Imre Sinkovits zitiert nach Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. S.33

⁶⁹² Anm.: Eine Diskrepanz sehe ich aber zwischen diesen beiden Versionen der Biographie von Sinkovits, da bei dem Vergleich der Informationen und Ereignisse, seine Arbeitervergangenheit in der Genossenschaft nicht ihren Platz findet

⁶⁹³ Vgl. „Sinkovits Imre.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁶⁹⁴ Vgl. „Gombos Katalin.“ Ebda.

⁶⁹⁵ Vgl. „Szörényi Éva.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*.

Über Iván Darvas' Rolle in der Volksbewegung von 1956 wurde bereits ausführlich gesprochen, doch fehlt noch eine Dimension seiner revolutionären Tätigkeit. Er nahm am Aufstand eher aus persönlichen Gründen teil. Darvas erfuhr von den Ereignissen erst nach seiner Vorstellung am Abend vom 23. Oktober. Der persönliche Grund war, die chaotische Lage der Revolution auszunutzen und seinen Bruder aus dem Zuchthaus zu befreien (der aus politischen Gründen aufgrund von gefälschten „Beweismitteln“ verurteilt worden war). Er verließ das Land nach der kommunistischen Restauration nicht und wurde im Mai 1957 in seiner Wohnung verhaftet. Die Anklage lautete:

konterrevolutionäre Organisation, u.a. gesetzeswidrige Befreiung von Verbrechern mit bewaffneter Gewalt, das Halten von aufwiegenden, faschistischen Reden im Theater, sowie Beziehung mit dem Radio Free Europe, der mit imperialistischer Spionage angeklagt ist.⁶⁹⁶

Er wurde 1959 freigelassen. Danach war er Hilfsarbeiter, und als Ergebnis der ständigen Bittschriften, wurde er nach Miskolc versetzt, dort verbrachte er eine Spielzeit. Danach konnte er in die Hauptstadt zurückkehren.⁶⁹⁷ Dass hier Darvas in der Rolle des Sündenbocks aufscheint – sein Verfahren ist der einzige „Schauspielerprozess“ der 1950er Jahre – zeigt auch die Untersuchung des Verhörmaterials. Ob es sich bei seinem Prozess um einen Akt handelt, all den SchauspielerInnen, die an der Revolution teilgenommen haben ein negatives Exempel vorzulegen und sie zu öffentlicher Reue zu bewegen, oder ob hier die „bewaffnete Befreiung von Verbrechern“, und politische Anklagen eine wichtigere Rolle spielten, kann man schwer sagen. Fest steht, dass Bessenyei und Sinkovits behaupten, dass der Schauspieler außer am 30. Oktober an keiner Sitzung des Revolutionskomitees des Bundes teilgenommen hat.⁶⁹⁸ Also kann man nur schwer behaupten, dass bei Darvas' Verurteilung theaterpolitische Überlegungen überwogen haben. Wenn wir uns an die Worte von Rákosi erinnern (*Es ist ihr Glück, dass wir Künstler nicht gerne hinter Gitter sehen.*) und Theater als Mittel, das Volk zu erreichen und zu beeinflussen, verstehenden, konnten die SchauspielerInnen mit weniger harten Strafen rechnen. Doch hundertprozentig kann man auch diese Hypothese nicht

⁶⁹⁶ „Darvas Iván.“ Ebda.

⁶⁹⁷ Vgl. Ebda.

⁶⁹⁸ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Bessenyei Ferenc, 20. Juni 1957.“ und „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Sinkovits Imre Jenő, 20. Juni 1957.“ Ebda.

verifizieren, wie es Iván Darvas' Beispiel auch zeigt. Er wurde auch beschuldigt, dass er nach dem 4. November 1956 den erneuten Einstieg ins theatralische Leben gehindert habe.⁶⁹⁹ Und er verließ Ungarn nach dem Aufstand deshalb nicht, weil seinem Ruhm vertraute.⁷⁰⁰ Theaterpropaganda-politisch war Darvas wohl nicht so „wichtig“ für die MSZP.

Ebenfalls erbarmungslos – wenn gar erbramungsloser – behandelte man den Fall des Schriftstellers, József Gáli. Nach der Revolution (4-11. November) nahm Gáli eifrig an der Herausgabe der Zeitung *Élünk* (Deutsch: *Wir leben*) im Gebäude des *Dorftheaters* – zusammen mit Gyula Obersovszky, György Ádám, Ferenc Mérei, Otto Szirmai und Jenő Széll.⁷⁰¹ Doch nicht deswegen wurde er in ein Verfahren verwickelt. Am 18. November 1956 ging Gáli zusammen mit Obersovszky ins Krankenhaus in der Cházár András Straße – das von Ilona Tóth geleitet wurde – um die erste Nummer von *Élünk* zu gestalten (das eigentlich der Information des Obersovszky-Interviews widerspricht). Und diese Tatsache war das einzige Faktum – nach der Multimediasdisc – auf deren Grundlage man die Ermordung von István Kollár (eines einfachen Hilfsarbeiters) mit Gáli in Verbindung setzen konnte. Für Gáli war die Revolution angeblich „eine blutlose, moralische Reinigung bringende Ereignisskette, in der der Glaube ein solches Wirklichkeitsbild für die Menschen schafft, in der man leben kann“.⁷⁰² (Doch dieses pazifistische Sinnbild von Gáli, das von den Ausstellungskuratoren behauptet wird, kann mit den Worten Imre Sinkovits' falsifiziert werden. Sinkovits erinnert sich, dass er Gáli entwaffnen musste, da er die Direktorin der Schauspielhochschule (Zsuzsa Simon) mit Waffengewalt von ihrem Posten entfernen wollte.⁷⁰³)

Der anfängliche einjährige Freiheitentzug im Ilona Tóth-Prozess wurde in eine Todesstrafe umgewandelt. Doch durch die Proteste von internationalen Schriftstellerverbunden (z.B. PEN-Club) und von einflussreichen ungarischen

⁶⁹⁹ Vgl. „Tanúkihallgatási jegyzőkönyv: Gábor Miklós, 14. Juni 1957.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁷⁰⁰ Vgl. „Sinkovits Imre.“ Ebda.

⁷⁰¹ Vgl. Havas, Gábor. *Interview mit Gyula Obersovszky*. Nr. 96. Budapest: 1956-os Intézet Oral History Archivuma, 1986-87. S.405f.

⁷⁰² Vgl. „Gáli József.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁷⁰³ Vgl. Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.“ *Népszavadság*. S.33

SchauspielerInnen (wie Hilda Gobbi) konnten die Todesstrafe in lebenslange Haft gemildert werden. Mit der Amnestie im Jahre 1960 verließ Gáli das Gefängnis nach fünf Jahren und vier Monaten. Nach seiner Freilassung konnte er nicht an die Publikation seiner Werke denken.⁷⁰⁴

XV. Ausblick: nach den Ereignissen von 1956

XV.1. International-geschichtlicher Kontext: Hauptaugenmerk Sowjetunion (1956-1968)

Nach den Ereignissen der Revolution von 1956 sprach man über die „Todessünde des Revisionismus“⁷⁰⁵. Chruschtschow erkannte 1957/58, dass der Kommunismus als Grundprinzip nur in seinem totalitären Wesen existieren kann, wenn es um die

⁷⁰⁴ Vgl. „Gáli József.“ Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*

⁷⁰⁵ Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. S.328

Anwendung auf nationale Eigenheiten geht, konnte er nur fehlschlagen.⁷⁰⁶ „In ganz Osteuropa war die antirevisionistische Kampagne mit einer Rückkehr zur ideologischen Orthodoxie verbunden, die durch Terror gestützt wurde. Am radikalsten war die Unterdrückung, wie zu erwarten, in Ungarn.“⁷⁰⁷ Durch diese erneute Diskrepanz zwischen den Ideen des Kommunismus und dem terroristischen Weg zum Sozialismus, sowie einer Umstrukturierung von Machtkonstellationen, erhöhte sich die Komplexität der Beziehungen zwischen, aber auch innerhalb der sozialistischen Staaten.⁷⁰⁸

Die Tauwetterperiode begann Anfang der 1960er Jahre. Die gesamte Partei wurde 1962 reorganisiert und man liberalisierte die Zäsur im Zuge des XXII. Parteitags.⁷⁰⁹ Chruschtschow wurde von seinem Posten durch das Zentralkomitee 1964 entfernt. „Das strukturelle Prinzip der Führung durch eine Person [...] war damit erschüttert worden“. Chruschtschow wurde durch Leonid Breschnew ersetzt. Von einer zentralisierten Wirtschaftsführung entfernte man sich nicht⁷¹⁰, und

[d]ie Sehnsucht nach Stabilisierung, die gleichzeitige Reformunwilligkeit und die Scheu, irgendein Risiko einzugehen, waren dominant. Das Gefühl der Sicherheit, das der Partei- und Staatsapparat in den letzten zehn Jahren gewonnen hatte, ließ Ruhe, Bequemlichkeit und ein auskömmliches Leben zu erstrebenswerten Zielen werden. Keine geringe Rolle spielte die zunehmende und oftmals straflose Korruption. Das kommunistische System in der Sowjetunion verschanzte sich hinter ideologischen Phrasen, der Verwaltungsroutine und den erprobten, oft allerdings nur mäßigen Erfolg zeitigenden Methoden der Wirtschaftsadministration.⁷¹¹

Einen Wendepunkt in der (Ideen-)Geschichte des Kommunismus kann man eindeutig mit 1968 festsetzen. Auch linke Intellektuelle waren an der Bewegung beteiligt und bestätigten, dass die kommunistische Orthodoxie - der falsche Weg den Sozialismus anhand von „sowjetischen Vorbildern“ zu suchen - einen Bruch zu neueren Generationen bedeutete.⁷¹²

⁷⁰⁶ Vgl. Ebda. S.355

⁷⁰⁷ Vgl. Ebda. S.394

⁷⁰⁸ Vgl. Ebda. S.462

⁷⁰⁹ Vgl. Holzer, Jerzy. *Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. S.126ff.

⁷¹⁰ Vgl. Ebda. S.139ff.

⁷¹¹ Holzer, Jerzy. *Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. S.141

⁷¹² Vgl. Ebda. S.152

XV.2. Geschichtliche Ereignisse im Ungarn nach dem Aufstand (1956-1960er Jahre)

Die zweite sowjetische Intervention unterschied sich in ihrer Effektivität von der ersten. Nach dem 7. November 1956 stieß die sowjetische Armee nur sporadisch auf bewaffneten Widerstand.⁷¹³ Doch die Opposition setzte sich eher auf einer anderen Ebene fort. Die Partei stempelte die Volksbewegung von 1956 zur „Konterrevolution“, und sah die Gründe für deren Ausbruch in den schweren Fehlern und Sünden der Gruppe rund um Rákosi und Gerő, in der parteifeindliche Tätigkeit von Imre Nagy und Géza Losonczy, in der „Mienenarbeit“ der Horthy-Faschisten und anderen kapitalistischen Mächten und schließlich im internationalen Imperialismus.⁷¹⁴ Die Aufgabe von Kádár war, die führende Rolle der Partei wiederherzustellen, aber gleichzeitig die Entstalinisierung fortzusetzen. Die erste Phase seiner Arbeit bildete den Widerstand zu ersticken, und die noch umkehrbaren Anhänger der Revolution zu Vernunft zu bringen.⁷¹⁵ Anfang vom Dezember 1956 begann der wirkliche Terror und die Gewaltherrschaft, und endete erst im November 1957.⁷¹⁶ Ein wesentliches Problem bedeutete die Bekämpfung des „passiven Widerstandes“: die Arbeiter und Arbeiterräte streikten, solange es noch ging. Doch alle Demonstrationen wurden bald von der Regierung eingedämmt, jeder Rat wurde aufgelöst und die sowjetischen Truppen belagerten noch einige Fabriken, die Widerstand zeigten.⁷¹⁷ Das opponierende Verhalten der Intellektuellen stellte noch lange Schwierigkeiten für die MSZP dar.⁷¹⁸ So wurden die Schriftsteller, Tibor Déry, Gyula Háy und Tibor Tardos für 2-4 Jahre Haft verurteilt.⁷¹⁹ Zu den größten Tragödien der Vergeltung gehörte die Hinrichtung von Imre Nagy, Pál Maléter und Miklós Gimes am 16. Juni 1958.⁷²⁰ Ferenc Fejtő spricht davon, dass die Ungarn sich von den „politischen Träumen“ abgewandt haben. Dies war auch das Ziel der Partei, dass sie sich in ihre

⁷¹³ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.138ff.

⁷¹⁴ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.152

⁷¹⁵ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.154f.

⁷¹⁶ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.153

⁷¹⁷ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.143ff.

⁷¹⁸ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.153

⁷¹⁹ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.159

⁷²⁰ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.155

eigene intime Welt einschließen.⁷²¹ Das Paradoxe an der Vergeltungsmethodik der MSZP war die Kombination von Gewalt und Zugeständnissen. Die Volksfrontpolitik beruhte auf der „nationalen Kohärenz“, doch nach dem Aufstand isolierte sich Ungarn außenpolitisch.⁷²²

Im März 1963 wurde die Mehrheit der Verurteilten von 1956 im Zuge einer allgemeinen Amnestie freigelassen. Die Grundlage des Konsens oder eher des Kompromisses zwischen der Gesellschaft und der Partei, war die fortwährende Hebung des Lebensstandards. Dem wurden die Wirtschaftspläne untergeordnet, später auch der neue Wirtschaftsmechanismus und dies führte zu der beispiellosen Verschuldung des Landes. Bis zur Mitte der 1960er Jahre wurde Ungarn zum „glücklichsten Staat des sozialistischen Lagers“. Im Vergleich zu anderen sozialistischen Ländern war hier die politische Atmosphäre, das geistige Leben freier und wegen der verschiedenen realpolitischen Lösungen konnte man erfolgreich Initiativen ergreifen, sich an aus- und inländische Förderer zu wenden. Für 1958-60 wurde ein dreijähriger Plan vorgesehen, der die Ungleichheiten der „Volkswirtschaft“ aufheben, die Lebensbedingungen verbessern und die Industriestruktur verändern sollte. Langsam konnte man den quantitativen Lebensmittelmangel senken. Im zweiten fünfjahresplan (1961-1965) hat man die Kollektivisierung der Landwirtschaft als Ziel vorgegeben und die Notwendigkeiten und Möglichkeiten des RGW (Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe) zu erweitern. Den Lebensniveau konnte man heben, die Realeinkünfte stiegen um 35 Prozent. Doch das Problem war, das der neue Wirtschaftsmechanismus nicht mit der Erneuerung der politischen Struktur einherging.⁷²³

Die Anzahl der Opfer der Revolution von 1956 betrug 24.000. Es wurden ungefähr 400 Personen hingerichtet, einige Tausend interniert, inhaftiert bzw. bis in die '70er Jahre verfolgt. Gyula Józsa hebt hervor, dass die Konfrontation mit diesen und anderen historischen Tatsachen des kommunistischen Terror und der Unterdrückung, nicht mit

⁷²¹ Vgl. Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen.* S.159

⁷²² Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.155ff.

⁷²³ Vgl. Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* S.157ff.

den hier angegebenen Daten und Fakten zu vergleichen ist. Die Vergangenheitsbewältigung sei unzureichend und nicht angemessen.⁷²⁴

[...] der spätotalitäre Realsozialismus an der die Gesellschaft zugrunde ging, die er selbst geschaffen, geprägt und pervertiert hat. Die „selbstmörderischen“ Dysfunktionen des Realsozialismus haben sich gerade danach beschleunigt, vertieft und als unumkehrbar erwiesen, als die Führungselite zwecks Machterhaltung die Halbreformen startete, wobei die Erinnerung an 1956, als das System nicht nur erschüttert, sondern [...] zum Einsturz gebracht wurde, eine eminente Rolle spielte.⁷²⁵

In diesen Überlegungen von Józsa spiegelt sich die immense Bedeutung des Aufstandes im Jahre 1956 für die Wende 1989 wieder. Ein Bild von einer selbstbewussten, politisch-artikulatorisch bzw. demokratisch handelnden Gesellschaft wird gezeichnet, die ihre Kraft für Proteste gegen das System aus der Manifestation einer wahren (Volks-)Demokratie schöpfte – doch bei solchen Formulierungen vergaß man den bereits thematisierten Zusatzfrieden zwischen dem totalitärem Regime und den Ungarn. Ebenso vergaß man die weit fortgeschrittene internationale wirtschaftliche Verflechtung, die für den Sturz des Sowjetblocks verantwortlich waren. Unterschätzen darf man natürlich die demokratischen Denkströmungen Ende der 1980er Jahre nicht, und hierbei ist die Stellung von 1956 – für Ungarn – nicht zu leugnen.

Kurz nach der „Niederlage“ der Revolution wurde die Unrekonstruierbarkeit – als ein Segment der Vergangenheit – eindeutig, da man eine Reihe von Fragen, die zur Wahrheit hätten führen können, nicht beantworten durfte. Das Trauma der Vergangenheit – die der Revolution – wurde in explizite, verzerrte Narrative verdichtet.⁷²⁶ So subsumiert Anna Czékmány die Problematik der Geschichtschreibung über den Aufstand. Wenn wohl nicht aus der Perspektive der Historiographie, aber genau diese *Verfälschung* von Realität, *von der Wahrheit*, macht auch eine der Hauptfragestellungen von Józsa aus. Zwar war der Hauptaugenmerk der Diplomarbeit nicht die *Konstruiertheit von Wahrheit* aufzudecken, dennoch war sie ein historischer Aspekt, die das Bereich des Theaters nicht unberührt ließ.

⁷²⁴ Vgl. Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte der Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien*. S.9

⁷²⁵ Ebda. S.6

⁷²⁶ Vgl. Czékmány, Anna. „Múltak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.” *Színház és politika. Színház történeti tanulmányok, 1949-1989*. S.246

XV.3. Theaterausblick

Nach den Ereignissen von 1956 war es nicht mehr möglich ein Theater auf stalinistischer Basis fortzuführen. Es herrschte eine Ambivalenz zwischen der vorgegebenen Theaterideologie und der Theaterwirklichkeit die durch die revolutionären Ereignisse geprägt war. Einen Wendepunkt in der Auffassung der Gesellschaft bedeutete die Rundfunkrede von Kádár am 22. November. Nach diesem Zeitpunkt setzte die Emigrationswelle ins Ausland ein, wovon auch das Theaterwesen beeinträchtigt war.⁷²⁷

Nachdem man den Schauspielerstreik nicht länger fortsetzen konnte, mussten die Theater öffnen. Als erstes öffnete das Nationaltheater am 10., alle anderen Bühnen folgten bis zum 16. Dezember. Das wirklich interessante an dem Eröffnungsprogramm des Nationaltheaters war der Inhalt der Vorstellung: es wurden Opernarien, aber auch Gedichte und Lieder, die aus den Tagen der Revolution stammten, aufgeführt bzw. vorgetragen. Die allgemeine Stimmung der Ungarn kann vielleicht mit einer Depression charakterisiert werden, deshalb erhöhte sich ihr Verlangen nach Vergnügen.⁷²⁸ Ferenc Vogl führt noch ein weiteres Detail an, das uns ambivalent erscheinen kann:

Man gewinnt den Eindruck, daß [sic!] [...] in den von den Kommunisten finanzierten Theatern und Kulturhäusern, die bürgerliche, „kapitalistische“ Unterhaltungsdramatik einen förmlichen Triumph gefeiert hat. [...] Der Grund [...] daß [sic!] der Partei in der Zeit unmittelbar nach dem Aufstand die dramaturgische Basis entglitten war.⁷²⁹

Diese theaterpolitische Unsicherheit und Konzeptlosigkeit, wurde auch von der sozialistischen Dramenfachliteratur anerkannt. So sah Hegedüs und Kónya auf der einen Seite (nach der Revolution) „gesunde, anspruchsvolle und mit Leiden versehene Dramenbestrebungen, die Gewissen zeigten und moralische Fragestellungen behandelten“, aber auf der anderen Seite sahen sie, dass eine „falsche kleinbürgerliche Ideologie“⁷³⁰ ihren Platz beanspruchte.

⁷²⁷ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.86ff.

⁷²⁸ Vgl. Ebda. S.88ff.

⁷²⁹ Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.97

⁷³⁰ Vgl. Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. S.229

Die MSZP ließ es auch zu, westliche Stücke ins Repertoire aufzunehmen, wenn sie eine kommunistische Interpretation möglich machten, sich aber von orthodoxen Propagandastücken des Stalnismus distanzieren. Die Intention des ungarischen Theaters zielte auch auf eine Reform des Dramas, das jedoch mit eindeutig marxistischem Gedankengut aufgeladen war. Die moderne heimische Dramatik (Volkstümmer) wurde von den Bühnen verbannt – obwohl sie dem Publikumsgeschmack entsprach.⁷³¹ Für die Partei war es viel wichtiger sich dem „Bejahungsdrama“ hinzuwenden, da – aus eindeutig nachvollziehbaren Gründen – „kaum ein kommunistisches Regime [...] der Bühnenpropaganda so sehr wie das Kádárs [...]“⁷³² bedurfte. Mit 1956 ging die „Gleichschaltung der ungarischen Dramenproduktion“⁷³³ zu Ende.

Die neue Theaterpolitik beruhte auf zwei Säulen: der fachlich-künstlerischen und der politische Lenkung. Sie sollten eine Einheit bilden. Die ausführende Apparatur sollte hinter den Kulissen wirken. Die direkte Diktatur verwandelte sich in eine indirekte, und alles wurde geduldet, wenn man nur nicht mit einem Putsch drohte („Wer nicht gegen uns ist, ist mit uns.“). Verdienst dieser neuen Theaterpolitik war, dass theoretische westliche Schriften in Übersetzung erreichbar wurden und auch die abstrakte Dimension der sowjetischen Bühnenkunst ab 1959 zugänglich gemacht wurde. Das bereits gemäßigte totalitäre System erkannte, dass man Theater nur *mit* dem Publikum machen kann.⁷³⁴

Nach der Theatersaison 1959/60 dachte man ernsthaft über eine umfangreiche Reform des Theaterwesens und über die Beseitigung der stalinistischen Rückstände nach. Man versuchte den Wettbewerb mit westlichen Mustern aufzunehmen.⁷³⁵ Gyöngyi Heltai macht darauf aufmerksam, dass erst mit den 1970er Jahren ein Theater aufkam, indem man sich über Fragen des Hier und Jetzt sozialkritisch auseinandersetzen konnte.⁷³⁶

Erste offizielle Reflexionen über die revolutionären Ereignisse des Theaterbereichs finden wir in der ersten Nummer (nach dem Aufstand) von *Film Színház Muzsika*. Der

⁷³¹ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.98ff.

⁷³² Ebda. S.130

⁷³³ Ebda. S.134

⁷³⁴ Vgl. Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. S.114ff.

⁷³⁵ Vgl. Ebda. S.144ff.

⁷³⁶ Vgl. Heltai, Gyöngyi. *A szocialista szemantika. Szemantika és komédia. Definíciók és határai*. S.97

Artikel geht auch auf Fehler des einstigen Regimes ein, da diese für die Konterrevolutionäre von Nutzen waren, dennoch werden hauptsächlich die Reaktionäre des Horthy-Regimes für die Ereignisse verantwortlich gemacht. Das Ziel dieser Stellungnahme war, die SchauspielerInnen – von großem Ansehen, aber noch auf der Wertsuche – auf ihre Verantwortung aufmerksam zu machen, und nicht Rache zu fordern, aber auch gar nicht ein Vergeben ohne jegliche Prinzipien.⁷³⁷ Über den Theater- und Filmbund äußert sich der Artikel folgenderweise:

[...] ohne Zweifel hat er auch Verdienste für die Hebung des Niveaus von der ungarischen Theater- und Filmkunst und für den Aufbau der sozialistischen Kultur gebracht. [...] er funktionierte nur rein formell, und hat für die vielseitige Interessenvertretung der ungarischen Schauspieler nicht gesorgt. [...] durch seine qualitative Selektion verschloss er für die Schauspielermassen die Möglichkeit [...] in ihm auf ein Heim zu treffen. [...] sie mangelte nicht an egoistischen Erklärungen, vorformulierten Phrasen [...] doch im Schatten der Phrasen übernahm schrittweise die Leitung des Bundes ein „unsichtbares Präsidium“ bestehend aus konterrevolutionären Künstlern.⁷³⁸

Der Bund war – meines erachtens – ein Forum für den demokratischen Theaterdiskurs, vertritt aber auch gleichzeitig orthodoxe kommunistische Meinungen und Gedanken. Die inhaltlosen, schematisierten Phrasenzirkel, die Abstumpfung der Ideologie könnte eher für die sozialistische Leitung angewandt werden. Deshalb kann man an diesem Artikel genau die Konstruiertheit der Wahrheit festmachen, wie wir im vorigen Kapitel festgestellt haben.

Über die Rolle der Literatur und der Kunst in der Revolution schrieb der Ungarische Schriftstellerbund, dass ihr heiligstes Recht die Freiheit (das Politische) und die Artikulation von Wahrheit sei. Und diese Rechte müssen verteidigt werden.⁷³⁹ Ein solcher Glaube entstand in den Tagen der Revolution, doch der tragische Ausklang der Ereignisse ließ ein Vakuum entstehen, das auch SchauspielerInnen – wie beispielsweise Mária Mezei (am Silvester 1956) – erkannten und doch in hoffnungsvolle Worte verwandelten:

⁷³⁷ Vgl. „Kell-e Színház- és Filmművészeti Szövetség?“ *Film Színház Muzsika*. I/Heft 1, 1957, o.S.

⁷³⁸ Ebda. o.S.

⁷³⁹ Vgl. „A Magyar Írók Szövetsége.“ Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban*. S.284

*Wenn ihr mit uns kommt, findet ihr den Menschen. Den, den darzustellen unsere Aufgabe ist. Ihr findet jedes Gesicht dieses Menschen, aber jetzt sollt ihr den leidenden suchen. Schreibt sie nieder auf ein Blatt Papier, aber schreibt sie auch ein in eure Herzen, dass wenn es so kommt, ihr sie aufzeigen könnt. Dies wird die wirkliche Menschendarstellung sein.*⁷⁴⁰

Es erinnert an das Tragische der Revolution, die aber trotzdem nicht vergessen werden darf: als Teil der Gegenwart führt sie zu einer Bereicherung der Schauspielkunst, aber auch zur Bereicherung des Lebens selbst.

XVI. Schlusswort

Die Revolution von 1956 scheint ihre Stellung in der zeitgenössischen Öffentlichkeit Ungarns gefunden zu haben, doch sollte diese Arbeit dem Zweck dienen, diese Rolle für ein kritisches Zeitbewusstsein wiederzuentdecken. Der Volksaufstand zeigt uns ein Bild des demokratischen Sozialismus, einer wahren Volksdemokratie vor, der seine rechtmäßige Position in der Historiographie fordert. Mit meinen Äußerungen habe ich gehofft, zeigen zu können, dass das Recht auf Freiheit, Unabhängigkeit und die Forderung bzw. Artikulation von Wahrheit in diesen dreizehn Tagen der Revolution ihre Realisierung gefunden haben.

Zu solchen Schlussfolgerungen leitete mich die theaterwissenschaftliche Analyse der Ereignisse und ihrer Vorgeschichte. Aus dem totalitären Regime des stalinistischen

⁷⁴⁰ Mária Mezei zitiert nach Szigethy, Gábor. *Dallamok szavakra, színészre és politikára*. S.100

Kommunismus bildete sich zuerst ein indirekter theatrealischer Widerstand, der zu einem direkten wurde und seinen Höhepunkt in den Tagen der aktiven gesellschaftlichen Bewegung von 1956 erreichte. Bei der Untersuchung verschiedener Ebenen der Theatralität der 1950er Jahre – beruhend auf grundlegenden Thesen des Politischen und der Wahrheit – zeichnete sich eine heterogenes und widersprüchliches Bild ab. Der Leser konnte verschiedene Dimensionen der politischen Artikulation auf der Bühne, in bzw. durch eine theatralische, politisch aufgeladene Öffentlichkeit erfahren. Die Konstruiertheit von Wahrheit, die ständige Bekämpfung ihrer Gemachtheit und die Suche nach ihrem absoluten Wesen standen zur Debatte. Während der sozialistischen Unterdrückung bildete sich – begleitet durch eine politische Tauwetterperiode – eine künstlerische Theateropposition heraus, mit zahlreichen schauspielerischen, literarischen und imaginierten Identifikationsfiguren. Diese „imaginierten“ Identifikationsfiguren konnte das ungarische Publikum auf der Bühne begegnen. In den Dramen der Veränderung fanden alle Grundelemente der Arbeit zusammen: das Verlangen nach Wahrheit, konkrete zeitkritische und politische Probleme, grundlegende Fragestellungen der Ideologie und der Verantwortung der Gesellschaft. Das Politische emanzipierte sich langsam bis in die Dimension des Sozialen, indem die ungarische Gesellschaft – nur mehr vom Theater und den Literaten unterstützt wurde, aber – schließlich ihren eigenen Weg gehen konnte.

Das besondere der untersuchten Periode besteht in der engen Verbundenheit von Theater und Gesellschaft, die dem Theater eine Reaktion auf sozial-politische Geschehnisse erlaubte und die eine Art „Symbiose“ in der Revolution von 1956 erreichte. Die SchauspielerInnen traten hier zur gleichen Zeit sowohl in ihrer gesellschaftlichen, als auch in ihrer künstlerischen Rolle auf. Der Aufstand wandte sich einer radikalen bzw. pluralen Demokratiekonzeption zu, in der der Sozialismus eine feste Komponente darstellte, jedoch ohne universalistisch sein zu wollen, und aus der Bekenntnis zum Sozialen.

XVII. Abbildungsverzeichnis



Kossuth (Bessenyei) und Görgey (Ungváry). Szenenbild aus *Fackelflamme*.
Quelle: *Színház és Mozi*. V/51, (19-25. Dezember 1952) – Umschlag hintere Seite



Árvey (Pataky) und Major Schwarzenau (Kovács) beim Würfelspiel. Szenenbild aus *Schwert und Würfel*.
Quelle: *Színház és Mozi*. VIII/30, (16. Dezember 1955). S. 13.



Szenenbilder aus *Schwert und Würfel* samt Kritik.
 Quelle: *Színház és Mozi*. VIII/31, (23. Dezember 1955). S. 8-9.



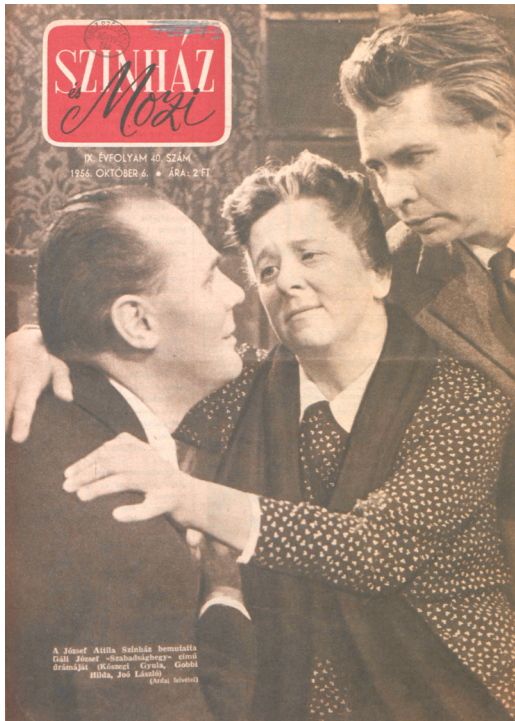
Pater Mészáros (Ladányi) und Dózsa (Bessenyei). Szenenbild aus *György Dózsa*.
 Quelle: *Színház és Mozi*. IX/3, (20. Januar 1956) – Deckblatt



György Dózsa (Bessenyei), der Revolutionär. Szenenbild aus *György Dózsa*.
 Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI (Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet – Deutsch: Nationales Museum und Institut für Theatergeschichte)



Dózsa (Bessenyei) und Anna (Mészáros). Szenenbild aus *György Dózsa*.
 Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



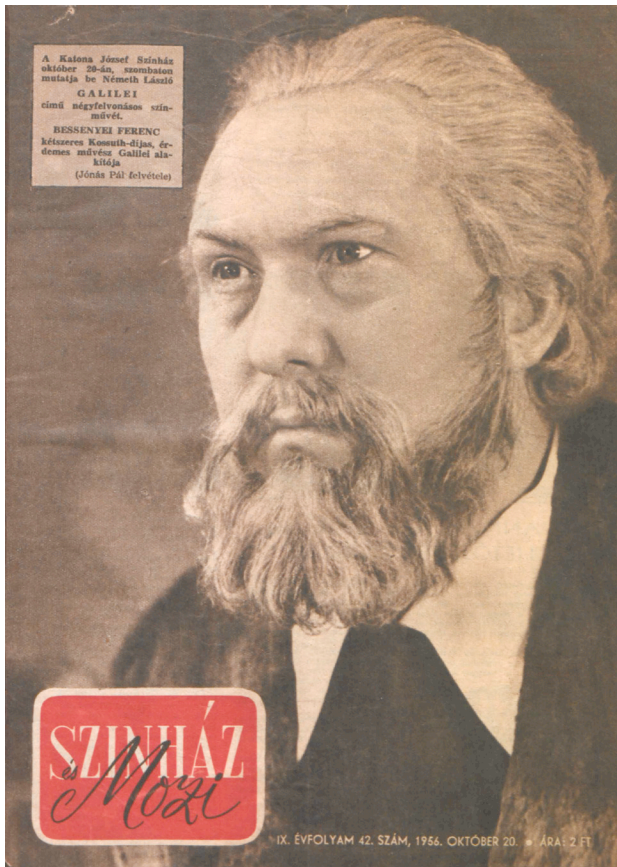
Die Mama (Gobbi) und ihre beiden Söhne: Péter (Kőszegi) und András (Joó). Sowie weitere Szenenbilder aus *Freiheitsberg*.

Quelle: *Színház és Mozi*. IX/40, (6. Oktober 1956) – Deckblatt; S.5



Péter (Kőszegi), Mama (Gobbi), András (Joó). Szenenbild aus *Freiheitsberg*.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



Galilei (Bessenyei). Szenenbild aus *Galilei*.

Quelle: *Színház és Mozi*. IX/42, (20. Oktober 1956) – Deckblatt



Szenenbild aus *Galilei*.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



Szenenbilder aus *Gurkenbaum*.

Quelle: *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Dezember 1953). o.S.



Ferenc Bessenyei in den 1950er Jahren.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



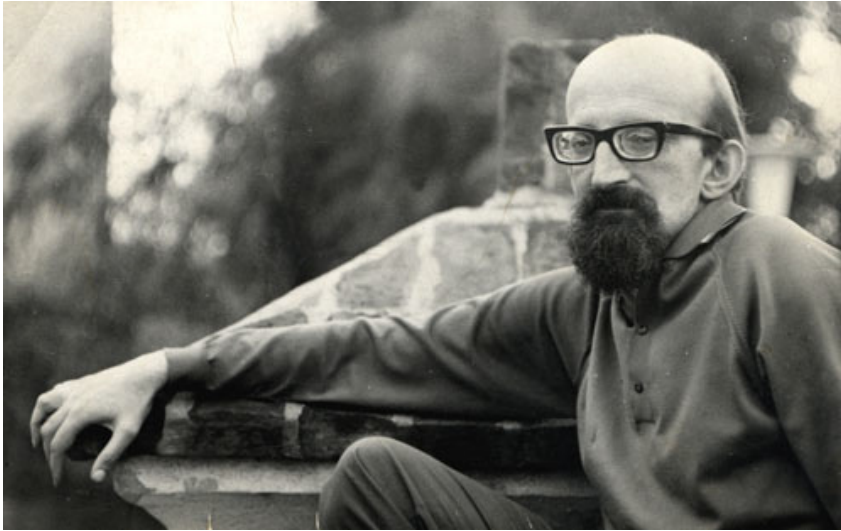
Imre Sinkovits in den 1950er Jahren.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



Iván Darvas in den 1950er Jahren.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



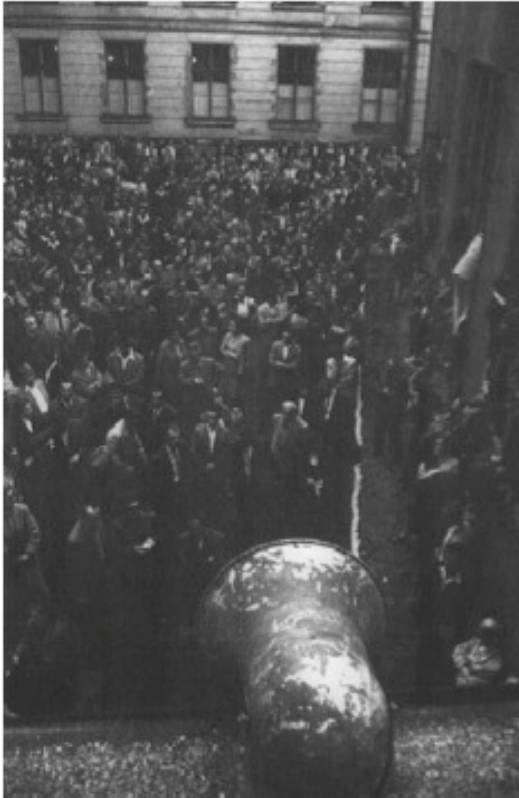
József Gáli.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



Katalin Gombos und Éva Szörényi in den 1950er Jahren

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des OSZMI



Zuhörer der Pressediskussion des Petőfi Kreises am 27. Juni 1956.

Quelle: Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái*. Budapest: 1956-os Intézet, 2006. S.103.



Die berühmte Rede von Tibor Déry im Rahmen der Pressediskussion des Petőfi Kreises.

Quelle: Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái*. Budapest: 1956-os Intézet, 2006. S.94.



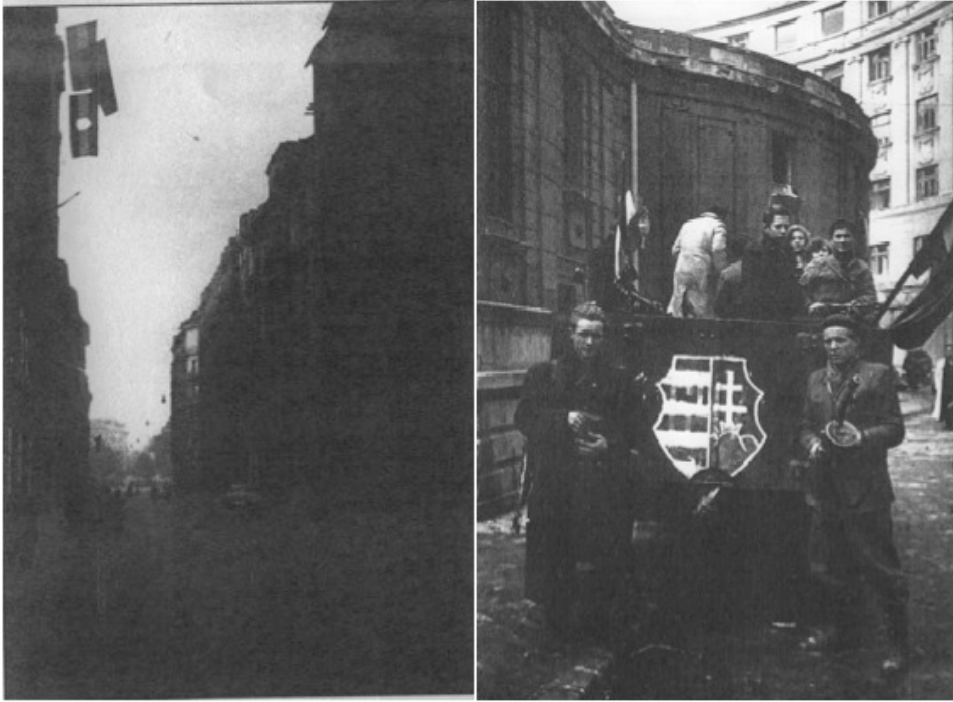
György Lukács gehörte auch zu den Zuhörern der Pressediskussion.

Quelle: Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái*. Budapest: 1956-os Intézet, 2006. S.98.



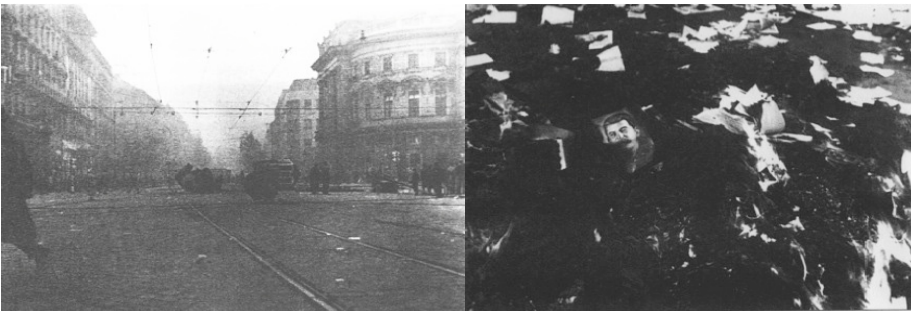
Imre Nagy, „die“ Alternative zum Stalinismus

Quelle: Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái*. Budapest: 1956-os Intézet, 2006. S.108.



Neue und alte Revolutionssymbolik: die Fahne mit Loch und der Kossuth-Wappen an der Seite eines sowjetischen Panzers, die in die Macht von jungen Freiheitskämpfern gelang. Quellen: Müller, Rolf/Sümegi, György. *Fényképek 1956*. Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006. S.101.

Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái*. Budapest: 1956-os Intézet, 2006. S.153



Sozialistische Fetische in Bruchstücken und in Flammen: ein Teil der Stalin-Statue auf dem Blaha Lujza Platz (Budapest) und Abbilder des Diktators beim Verbrennen.

Quelle: Müller, Rolf/Sümegi, György. *Fényképek 1956*. Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006. S.16 und 56.



„Russen nach Hause!“, der Kálvin Platz (Budapest) nach dem 30. Oktober.
 Quelle: Müller, Rolf/Sümegei, György. *Fényképek 1956*. Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006. S.85.



Das Nationaltheater im revolutionären Geschehen, zu Erkennen jeweils im Hintergrund.
 Quelle: Müller, Rolf/Sümegei, György. *Fényképek 1956*. Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006. S.34 und 32.



Imre Sinkovits bei der Deklamation des *Nationalliedes* auf dem 15. März-Platz (Budapest) am 23. Oktober 1956.

Quelle: Müller, Rolf/Sümei, György. *Fényképek 1956*. Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006. S.6



Sinkovits beim Rezitieren, bei der Petőfi Statue (Budapest) am Nachmittag vom 23. Oktober.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Privatbesitz



Sinkovits bei der Petöfi Statue.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Archiv des MTI



Ferenc Bessenyei bei der Rezitation des *Szózat* am 23. Oktober, Bem Statue (Budapest).

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Archiv des MTI



Ferenc Bessenyei und Imre Sinkovits bei einer Sitzung des Revolutionskomitees im Klub des Theater- und Filmbundes, in den Tagen der Revolution.

Quelle: Multimedia-Disc zur Ausstellung *Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban*, Fotoarchiv des 1956er Institutes

XVIII. Bibliographie und Quellennachweis

- „A dramaturgiai értekezlet problémáiról.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Máj 1953). S. 193-197.
- „A dramaturgiai értekezlet után.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juni/Juli 1953). S. 248-254.
- Alpár, Ágnes/Szakáts, Károly (Zusammenstellung). *A magyar színházak műsora 1949-1969. Függelék: a budapesti színházak műsora 1945-1949. I. Band.* Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1970.
- „A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottságának felhívása.“ *Egyetemi Ifjúság.* (31. Oktober 1956). o.S.
- „A magyar színjátszás ünnepi hete vita-anyagából. Major Tamás referátuma. Részletek.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juli/August 1955). S. 487-497.
- Arendt, Hannah. *Die ungarische Revolution und der totalitäre Imperialismus.* München: Piper, 1958.
- Argentieri, Federigo/Gianotti, Lorenzo: *L'ottobre ungherese.* Roma: Levi, 1985.
- „A Színház- és Filmművészeti Szövetség elnökségének javaslata.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juli/August 1956). S. 506-508.
- „A színház népnevelő feladatáért.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juli/August 1955). S. 484-486.
- „Az ideológiai munka kérdései” Részlet N. Sz. Hruscsov előadói beszédéből a XX. kongresszuson.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (März 1956). S. 161-165.
- Barabás, Tamás. „Major Tamás lemondott, Horvait eltávolították. Mi történt a budapesti színházakban?” *Igazság.* (2. November 1956). o. S.
- Bárdos, Artúr. „Bárdos Artúr a színházi ügyekről.” *Visszaemlékezések 1919-ről.* Budapest: Gondolat, 1989. S. 107-117.
- Berdiajew, Nikolai. *Wahrheit und Lüge des Kommunismus.* Darmstadt/Genf: Holle, 1953. (aus dem Russischen übersetzt von J. Schor)
- Bessenyei, Ferenc. „Az emberábrázolásról.“ *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Januar 1953). S. 16-19.
- Bessenyei, Ferenc. „Vallomás a szerepről.” *Színház és Mozi.* (29. September 1956). o.S.

Bessenyei Éltés, Eszter Dr. „1. A magyar művészek 1955. őszi memoranduma.” *Bessenyei Ferenc és a levéltári dokumentumok*. <http://www.bessenyei.hu/dokum/dokum.htm#mem>. Zugriff: 29.11.2009

Bessenyei Éltés, Eszter Dr. *Bessenyei Ferenc és 1956*. <http://www.bessenyei.hu/56/56sz.htm>. Zugriff: 29.11.2009

Bimbó, Mihály: „Lukács György helye a marxista filozófia történetében.” *Lukács György és a művelődéspolitika. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 149-165.

B. Nagy, László. „Szabadsághegy. Gáli József drámájáról.” *Művelt Nép*. (21. Oktober 1956). o.S.

Bogáti, Péter. „Az igazmondás drámája. A „Szabadsághegy” bemutatója a József Attila Színházban.” *Népszava*. (7. Oktober 1956.). o.S.

Bogácsi, Erzsébet. „Őrizzük meg a forradalom tisztaságát! Visszapillantás Sinkovits Imrével az 1956-os őszi napokra.” *Népszavadság*. (25. Oktober 1997). S. 32-33.

Botka, Ferenc. „Bevezetés helyett. Utóélet – változó világban.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5-6.)*. Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 7-14.

Brzezinski, Zbigniew K. *Der Sowjetblock. Einheit und Konflikt*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1962; (Orig. 1960). (aus dem Amerikanischen von Karl Römer)

Czékmány, Anna. „Múltak kútja. A kortárs történettudomány szempontjai és az 1956-os forradalom és szabadságharc.” *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949-1989*. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007. S. 225-256.

Déry, Tibor. *A talpsimogató. Diákcsernyő egy felvonásban*. Budapest: Népszava, 1954.

Eörsi, István. „Gáli József: Szabadsághegy.” *Irodalmi Újság*. (20. Oktober 1956). o.S.

Fejtő, Ferenc. *1956, a magyar forradalom. Az első népfelkelés a sztálini kommunizmus ellen*. Budapest: Holnap, 2006. (Orig. Frankreich: Editions Complexe 1981).

Földényi, László. „A realizmus ontológiai háttere.” *Lukács György és a művelődéspolitika. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei*. Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 189-199.

Füzi, László. *Alkat és mű. Németh László 1901-1975*. Pozsony: Kalligram, 2001.

Gáli, József. „Szabadsághegy.” *Új Látóhatár. Irodalmi és politikai folyóirat*. Heft 5 (1981). S. 288-328.

gera. „Megkezdik a munkát a színészek is!” *Magyar Függetlenség. A Magyar Nemzeti Forradalmi Bizottmány Lapja*. (3. November 1956). o.S.

Gobbi, Hilda. *Közben*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982.

Gyárfás, Miklós. „Dózsa György. Illyés Gyula drámája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Mozi*. IX/6, (10. Február 1956). S. 2-3.

Gyárfás, Miklós. „Dramairodalmunk szabadsága.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Ápril 1954). S. 155-158.

Gyárfás, Miklós. „Színjátásunk stílusproblémái.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Szeptember/Október 1954). S. 417-419.

Gyurgyák, János (Hg.). *A forradalom hangja. Magyarországi rádióadások 1956. október 23 – november 9*. Századvég Füzetek 3. Budapest: A Századvég/Nyilvánosság Klub, 1989.

Havas, Gábor. *Interview mit Gyula Obersovszky*. Nr. 96. Budapest: 1956-os Intézet Oral History Archivuma, 1986-87.

Hegedüs, Géza/Kónya, Judit. *A magyar dráma útja*. Budapest: Gondolat, 1964.

Hegedüs, Géza. „Kard és kocka. Remenyik Zsigmond történelmi játéka a Petőfi Színházban.” *Színház és Mozi*. VIII/31, (23. December 1955). S.8-9.

Hegedüs, Zoltán. „A Nemzeti Színház munkájáról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juni 1956). S. 464-467.

Heltai, Gyöngyi. *A szocialista sematizmus. Sematizmus és komédia. Definíciók és határai*. MTA Politikai Tudományok Intézete Etnoregionális Kultúrközpont. Munkafüzetek 34. Budapest: MTA Politikai Tudományok Intézete, 1997.

Héra, Zoltán. „Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Zeitung o.N.* (19. Februar 1957). o.S.

Hermann, István. *A magyar drámáért. Tanulmányok*. o.O.: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1955.

Holzer, Jerzy. *Der Kommunismus in Europa. Politische Bewegung und Herrschaftssystem*. (In der Reihe: Europäische Geschichte. (Hg.) Wolfgang Benz; Konzeption: Wolfgang Benz, Rebekka Habermas und Walter H. Pehle) Frankfurt a.M.: Fischer, 1998. (aus dem Polnischen von Wolfgang Jöhling und Hans Henning Hahn)

Horvai, István. „Beszélgetések közös problémákról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Október 1956). S. 721-724.

Illés, Endre: „Egy vacsora emléke. Németh László Galileije.” *Élet és Irodalom*. (17. Ápril 1976). S. 11.

Illés, Jenő. „A „Dózsa György“ előadásról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Ápril 1956). S. 284-287.

Illés, Jenő. „Dózsa György.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (März 1956). S. 168-171.

Illés, Jenő. „Szocialista dráma – korszerű dramaturgia.” *Élő dramaturgia. Tanulmányok a színházról*. Hg. Miklós Gyárfás. Budapest: Magvető, 1963. S. 311-348.

Illyés, Gyula. *Dózsa György. Dráma három felvonásban.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1956.

Illyés, Gyula. *Fáklyaláng. Dráma két felvonásban, utójátékkal.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968.

Izsák, József. *Illyés Gyula.* Zweite, überarbeitete Ausgabe. Budapest: Püski, 2002.

Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944-1990.* (In der Reihe: *A TUDOMÁNY-EGYETEM*, Untergeordnete Reihe: *A MAGYAR TÖRTÉNELEM*) Budapest: Kulturtrade, 1998.

Józsa, Gyula. *Aufarbeitung der kommunistischen Vergangenheit in Ungarn. Berichte des Bundesinstituts für ostwissenschaftliche und internationale Studien.* Heft 5, Köln, 1998.

„Kell-e Színház- és Filmművészeti Szövetség?” *Film Színház Muzsika.* I/Heft 1, 1957, o.S.

Kemény, György. „Gáli József: Szabadsághegy. Új magyar dráma bemutatója a József Attila Színházban.” *Szabad Nép.* (13. Oktober 1956). o.S.

Kende, István. „Színházi életünk néhány kérdéséről.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (November 1953). S. 481-488.

Kende, István. „Színművészetünk a márciusi párthatározat tükrében.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Juni 1955). S. 407-415.

Kende, István. „Színházművészetünk néhány kérdéséről. Megjegyzések Révai József elvtárs irodalmi cikkei kapcsán.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (November 1952). S. 483-489.

„Kerekasztal-beszélgetés. Pomogáts Béla *Déry és 1956* című előadását követően 2002. december 5.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5-6.).* Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 173-190.

Keszi, Imre. „Galilei. Németh László drámája a Katona József Színházban.” *Népszava.* (21. Oktober 1956). o.S.

Kovrig, Bennett. *Communism in Hungary. From Kun to Kádár.* Pref. Richard F. Staar. Stanford: Hoover Institution Press, 1979.

Kulcsár Karcsai, István. „Kard és kocka.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Február 1956). S. 130-132.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal. *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus.* Wien: Passagen, 1991; (Orig. 1985).

Lessing, Erich/Fejtő, Ferenc/Konrád, György/Bauquet, Nicolas (Schriften und Erinnerungen). *Budapest 1956 a forradalom. Erich Lessing fotográfiái.* Budapest: 1956-os Intézet, 2006.

Lomax, Bill. „1956 – Ein Wendepunkt für Ungarns Geschichte im 20. Jahrhundert.“ *Osteuropa – Info.* (Nr. 66, 1986). S. 8-15.

Lukács, György. *A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében. A Lukács Archivum és Könyvtár Kiadványa. Lukács György hagyatékából.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Lukács, György. *A modern dráma fejlődésének története.* (In der Reihe: Lukács György összes művei). Budapest: Magvető, 1978; (Orig. 1911).

Lukács, György. *Művészet és társadalom. Válogatott esztétikai tanulmányok.* Zweite, erweiterte Ausgabe. Budapest: Gondolat, 1969.

Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség 1949-1957. <http://193.224.149.3:8080/mol/fond>.
Zugriff: 29.11.2009

Major, Tamás. „A marxi-lenini eszmék győzelme.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (November 1952). S.481-482.

Major, Tamás. „Veszélyes nézetek dramaturgiánkban.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Február 1954) S. 49-51.

„Megalakult a Színművészek Forradalmi Bizottsága.” *Magyar Nemzet.* (31. Oktober 1956). o.S.

Mesterházi, Lajos. „Uborkafa. Urbán Ernő szatírája a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Dezember 1953). S. 553-557.

Mezei, Mária. *Vallomástöredékek.* Budapest: A Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya, 1983.

Molnár Gál, Péter. *Latinovits.* Budapest: Budapest-Print, 2005; (Orig. 1990).

Molnár, Miklós. „Fáklyaláng.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (März 1953). S. 104-109.

Mouffé, Chantal. *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion. Aus dem Englischen von Niels Neumeier.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007; (Orig. 2005).

MPG. „A föld mégsem mozdulatlan. Németh László Galileijének bemutatása.” *Népszabadság.* (21. Oktober 2006). S. 11.

Müller, Rolf/Sümegei, György. *Fényképek 1956.* Budapest: Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2006.

Németh, László. „A Galileiről.” *Művelt Nép.* (5. Dezember 1954). o.S.

Németh, László. „Galilei.” *VII. Gergely. Galilei.* László Németh. Budapest: Osiris, 2000. S.79-190; (Orig. 1953)

„Összefoglaló a szeptember 5-i közgyűlésről.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Szeptember/Október 1955). S. 641-642.

Piszarjevskij, D. „A szocialista realizmus sztálini elve – a művészettudomány legnagyobb vívmánya.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Ápril 1953). S. 147-160; (Orig. *Iszkusztu Kino*, Nr. 10, 1952).

Pomogáts, Béla. „Déry és 1956.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5-6.).* Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 101-107.

Pomogáts, Béla (Hg.). *Tiszta beszéd. A magyar irodalom forradalma 1956-ban.* Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2006.

Poszler, György: „Felelet? – mire? A „Déry-vita” dilemmái.” *Mérlegen egy életmű. A Déry Tibor halálának huszonötödik évfordulóján rendezett tudományos konferencia előadásai (2002. december 5-6.).* Hg. Ferenc Botka, Ferenc. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum, 2003. S. 82-92.

Rajnai, Edit. „A Thália Társaság (1904-1908).” *Magyar Színháztörténet 1873-1920.* II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 536-550.

Remenyik, Zsigmond. „Kard és kocka. Történelmi anekdota, három képben, előjátékkal.” *Az atyai ház. Három színmű.* Remenyik, Zsigmond. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961. S. 201-290; (Orig. 1954)

Sarkadi, Imre. „Dózsa György.” *Színház és Mozi.* IX/4, (27. Január 1956). S. 4-5.

Sebestyén, György. „A Fáklyaláng előadása.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata.* (Ápril 1953). S. 180-185.

Soós, Pál. „Lukács György művelődéseméleti és művelődéspolitikai nézetei.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei.* Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 7-34.

Standeisky, Éva. „Lukács György és a Magyar Kommunista Párt Irodalompolitikája.” *Lukács György és a művelődéspolitikai. Magyar Tudományos Akadémia Debreceni Akadémiai Bizottsága Közleményei.* Hg. Pál Soós. Debrecen: o.Verl., 1986. S. 74-88.

Staud, Géza Dr. (Hg.). *Magyar Színművészet 1949-1959.* Budapest: Színháztudományi Intézet, 1960.

„Szabadsághegy.” *Esti Budapest.* (15. Október 1956). o.S.

Szabó, István. „A színházak műsora az ötvenes években”. *Színházi Adattár. Tanulmányok.* <http://www.szinhaziadattar.hu/index.php?sid=6&lang=hu>. Zugriff: 29.11.2009

Szalay, Hanna (Zusammenstellung). *1956 sajtója. Október 23-November 4. Válogatás.* o.O.: Geopen, 2006.

Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920.* II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 19-53.

Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 551-565.

Székely, György. „A Nemzeti Színház.” *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. III. Band. Hg. Tamás Bécsy und György Székely und Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub, 2005. S. 215-312.

Székely, György. „Színházi élet a forradalmak idején.” *Magyar Színháztörténet 1873-1920*. II. Band. Hg. Tamás Gajdó. Budapest: Magyar Könyvklub/Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001. S. 863-891.

Szigethy, Gábor. „A színházak államosítása. Színésztagló.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Hg. Ferencné Herczeg. Budapest: Gesta, 2004. S. 66-67.

Szigethy, Gábor. *Dallamok szavakra, színészre és politikára*. Budapest: Tünderrózsa, 2003.

Szigethy, Gábor. „Szocialista irrealizmus. Élmunkások és élmunkás színészek.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Hg. Ferencné Herczeg. Budapest: Gesta, 2004. S. 78-79.

Szigethy, Gábor. „Tiltott gyümölcs. Az Ember Tragédiája az ötvenes években.” *Száz rejtély a magyar kommunizmus történetéből*. Hg. Ferencné Herczeg. Budapest: Gesta, 2004. S. 108-109.

„Színészek az új drámairodalomról.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Dezember 1953). S. 550-552.

„Színész-sztrájk!” *Igazság*. (30. Oktober 1956). o.S.

Színház és Mozi. VI/47, (20-26. November 1953), S. 10.

„Színművészetünk problémái. Apáti Imre referátumából.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (Juli/August 1954). S. 305-314.

„Szövetségünk fél évi tervei” Részlet Both Béla beszámolójából. Elhangzott a Színház- és Filmművészeti Szövetség 1956 március 5.-i elnökségi ülésén.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (April 1956). S. 263-266.

Tabi, Ervin. „A színházi közönségszervezés problémái.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (November 1955). S. 872-873.

„Tisztítótűz a művészvilágban.” *Kisújság*. (2. November 1956). o.S.

Torring, Jacob. *New Theories of Discourse. Laclau, Mouffe and Žižek*. Oxford: Blackwell, 1999.

U.B. „A Művészeti Tanács a Nemzeti Színházban.” *Színház és Filmművészet. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Folyóirata*. (März 1956). S. 225-226.

Urbán, Ernő. *Uborkafa. Szatíra három felvonásban*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1954.

Vadász, Kornél. „Kiszabadulnak az ártatlanul elítéltek.” *Igazság*. (1. November 1956). o.S.

Vitányi, János. „Szabadsághegy. Gáli József drámája a József Attila Színházban.“ *Színház és Mozi*. IX/41, (13. Oktober 1956), S. 5.

Vogl, Ferenc. *Theater in Ungarn. 1945 bis 1965*. Unter Mitarbeit von Peter Bochow. Köln: Verlag Wissenschaft und Politik, 1966.

Wagner, Francis S. (Hg.) *The Hungarian revolution in Perspective*. Washington: Memorial Foundation, 1967.

Zinner, Paul E. *Revolution in Hungary*. New York/London: Columbia University Press, 1962.

Weitere Quellen:

OSZMI Homepage

Bessenyei.hu (gestaltet von Bessenyeiné Dr. Élthes Eszter)

Bessenyeiné Élthes, Eszter Dr (Zusammenstellung). „Audio és videofelvételek 1956-ról”. *Bessenyei és 1956*. <http://www.bessenyei.hu/56.htm>. Zugriff: 29.11.2009

Multimedia-Disc zur Austellung „Színészi (h)arcok. Színészek, színházak szerepe az 1956-os forradalomban”

1956-os Intézet: Oral History Archiv

XIX. Anhang

XIX.1. Abstract

Das ungarische Theater der frühen 1950er Jahre steht an der Schwelle zum Politischen und Sozialen, in einem spannungsgeladenen Gefüge der stalinistischen und nachstalinistischen Ära. Mit der Verstaatlichung der Bühnen (1949) begann eine zunehmende Schematisierung und Universalisierung der Schauspielkunst, und eine Hochstilisierung und Verdrehung der sozialistischen Theatertheorie, die in gehaltlosen Phrasenzirkeln und (meist) leeren Propagandastücken endete. Erst (internationale) politische Veränderungen (Tod Stalins; XX. Parteikongress der KPdSU und neuer Regierungsprogramm in Ungarn) im Jahre 1953 leiteten eine ideologische Lockerung ein, die sich auf die Gesellschaft, Politik, Wirtschaft und Kunst ausdehnte.

Die Arbeit befasst sich hauptsächlich mit dieser Zeitspanne ab 1953 und versucht den demokratisch-artikulatorischen Weg des ungarischen Theaters hin zur Revolution 1956 offenzulegen. Die Veränderungen im Theaterwesen – in der Theatertheorie und bei dramaturgischen Diskussionen, in den Dramen, im Schicksal von SchauspielerInnen – fanden demnach ihren Höhepunkt im Freiheitskampf, in der Realisierung der wahren (Volks-)Demokratie.

Nach Gesichtspunkten des *Politischen* – unter Zu-Hilfenahme der neuen Diskurstheorie – und der *Wahrheit* – als Grundverlangen der Gesellschaft der Zeit – werden zeitgenössische ungarische Dramen (Gyula Illyés' *Fáklyaláng* und Dózsa György, László Némeths *Galilei*, József Gális *Szabadsághegy*, Zsigmond Remenyiks *Kard és kocka* und Ernő Urbáns *Uborkafa*) und ihre Aufführungen untersucht, weil an ihnen sich der Zeitgeist am eindrucksvollsten ablesen lässt.

Es wird der Versuch unternommen die Tage der Revolution in Budapest aus theaterhistorischer Perspektive zu rekonstruieren, indem man die revolutionäre Tätigkeit von SchauspielerInnen und Theaterfachleuten außerhalb und innerhalb der vier Wände der Theater verfolgt. Es werden sowohl persönliche Lebenswege von ausgewählten AkteurInnen und Dramenautoren rekonstruiert, als auch Abläufe von den theaterinternen Revolutionskomitees analysiert, bis zum Zusammenbruch der demokratischen Träume am 4. November 1956.

Es wird gezeigt wie und in welchem Maße Theater Teil eines demokratisch-artikulatorischen Diskurses werden kann und wie es politische Wirkung auf ein (in seiner interpretatorischen Fähigkeit eingeschränktes) Publikum ausüben kann. Weiters werden Verständnisalternativen von *Wahrheit* angeboten, die als äußerst heterogener Begriff der (vor)revolutionären Periode herumkreiste.

In diesem historischen Umfeld der Heterogenität und Paradoxie soll Theater als Medium des Austausches zwischen Kunst und Gesellschaft theaterwissenschaftlich und politisch fassbar gemacht werden.

The Hungarian theatre of the early 1950s stood on the borderline of the political and social, framed by the tense context of the Stalinist and Post-Stalinist era. With the nationalization of theatre (1949) schematization and standardization of dramatic had begun in a large measure. This went hand in hand with a stylization and distortion of the socialistic theatre theory, which ended in regularly repeated empty phrases without any inner content and in empty propaganda-plays. Only (international) political changes (just like the death of Stalin, the XX. congress of the Communist Party of the Soviet Union and a new platform of the Hungarian government) introduced an ideological “relaxation” in 1953, which extended to society, politics, economics and to art.

The paper focuses mainly on the period after 1953 and tries to reveal the democratic-expressive attitude of the Hungarian theatre to the revolution of 1956. The changes in the theatrical sphere – in theatre theory and dramaturgical discussions, in dramas, the destiny of actors and actresses – found their culmination in the revolution, in the realization of real (“national”) democracy.

On the basis of the *political* – this terminology was developed by the new discourse theory – and the *truth* – as an elementary wish of the society of the age – contemporary Hungarian dramas (Gyula Illyés’s *Fáklyaláng* and Dózsa György, László Németh’s *Galilei*, József Gáli’s *Szabadsághegy*, Zsigmond Remenyik’s *Kard és kocka* and Ernő Urbán’s *Uborkafa*) and their performances are analyzed, because they convey the spirit of the age in the most direct way.

The days of the revolution in Budapest are reconstructed from a theatre historical perspective through the research of the activity of actors and theatre specialists – both in- and outside of theatre buildings. The reconstruction includes the personal life of chosen actors, playwrights and the analysis of the sessions in “revolutionary theatre councils” until these democratic dreams on 4th November 1956 came to end.

On the one hand, it is shown how and to what extent theatre could become a part of democratic-expressive discourses and how it could have a political effect on the audience – who were considered to have a limited ability of interpretation. On the other hand, several alternatives are available for the definition of *truth*, which was an absolutely heterogenic notion of the prerevolutional period.

This paper is trying to give a better picture of theatre – as media of exchange between art and society – in this historical environment of heterogeneity and contradictions, in a theatre-scientific and political respect.

XIX.2. Curriculum Vitae

(AUS)BILDUNG

1993-1999	János Hunyadi Evangelische Hauptschule, Sopron (Ungarn)
1999-2005	István Széchenyi Gymnasium, Sopron (Ungarn)
2004	Staatlich Anerkannte Sprachdiplom der Englischen Sprache (Mittelstufe)
2004	Staatlich Anerkannte Sprachdiplom der Deutschen Sprache (Oberste Stufe)
2005	Mit Auszeichnung bestandene (nicht-österreich.) Reifeprüfung
2005-2010	Studium an der Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Oktober 2008 – April 2010	Forschungsaufenthalte in Budapest

BERUFLICHE ERFAHRUNG IM UNIVERSITÄREN BEREICH

Oktober 2008 – Juni 2009	Tutorin an der Universität Wien im Winter- semester 2008/2009 und Sommersemester 2009
März – Juni 2010	Tutorin an der Universität Wien im Sommer- semester 2010